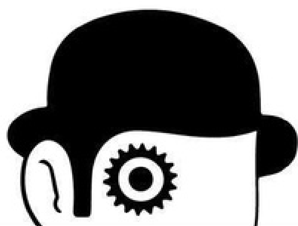


КИНО *и* КАПИТАЛ

Альманах Центра исследований экономической культуры

ИЗДАТЕЛЬСТВО ИНСТИТУТА ГАЙДАРА

Smolny
Факультет свободных искусств и наук

НОВОЕ
ЭКОНОМИЧЕСКОЕ
МЫШЛЕНИЕ

Кино и капитал

Альманах Центра исследований экономической культуры

Под редакцией

А. А. Погребняка

Н. М. Савченковой

Smolьny

Факультет свободных искусств и наук

ИЗДАТЕЛЬСТВО ИНСТИТУТА ГАЙДАРА

МОСКВА · САНКТ-ПЕТЕРБУРГ · 2019

УДК 791.43.01
ББК 65.49
К41

Кино и капитал
К41 Альманах Центра исследований экономической культуры [Текст] / Под ред. А. А. Погребняка, Н. М. Савченковой. — М.; СПб. : Изд-во Института Гайдара; Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2019. — (Новое экономическое мышление). — 512 с.

ISBN 978-5-93255-545-3

Сборник «Кино и капитал» объединил под своей обложкой очень разные тексты. Среди них читатель найдет академические высказывания, политические памфлеты, метафизические медитации, социологические исследования, исторические обзоры, экономические реконструкции, психоаналитические интерпретации. При этом все они используют в качестве методологической линзы понятие «капитал», включая тем самым кинематографические практики в разнообразные формы единого символического обмена. Читатель этой книги не только получит представление о целом ряде аспектов современного кинопроцесса, но и окажется вовлечен в актуальную проблематику гуманитарного знания, ощутит причастность к противоречиям сегодняшнего глобального мира как на уровне «высокой» теории, так и в поле повседневности.

ISBN 978-5-93255-545-3

Содержание

ЭКОНОМИКА КИНОПРОИЗВОДСТВА

Contents

ECONOMY OF FILM PRODUCTION

economy of film's images

Предисловие

Предлагаемый вниманию читателя сборник представляет шестой выпуск альманаха Центра исследований экономической культуры факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета и посвящен осмыслению различных сторон взаимодействия экономики и кинематографа. Статьи, которые вошли в данный сборник, были написаны междисциплинарным коллективом авторов; среди них экономисты, социологи, киноведы, философы, филологи и представители ряда других дисциплин. Все они принимали участие в Международной научной конференции «Кино и капитал», которая прошла в Санкт-Петербургском государственном университете 26–27 мая 2017 года, и представленные здесь тексты — это, как правило, их расширенные и доработанные доклады.

Как видно из общего заглавия, понятием, на которое возложена функция репрезентировать экономику в ее отношениях с кинематографом, был выбран *капитал*. Это глубоко неслучайно, поскольку кино связано с капиталом и капитализмом не только внешним, но и внутренним образом (так, например, в своем монументальном двухтомнике «Кино» Жиль Делёз поясняет наиболее важное событие в истории кинематографа — переход от «образа-движения» к «образу-времени» — с помощью знаменитой формулы Маркса, изображающей процесс производства капитала). Ведь дело не только в том, что процесс кинопроизводства

имеет свои затраты и способен приносить убытки или прибыль, и даже не в том, что кино изображает и интерпретирует экономику, оправдывая или критикуя то или иное ее устройство; важно то, что, возможно, кино (игровое, документальное, анимационное) и капитал (промышленный, финансовый, символический, человеческий) образуют общую систему, единое целое, в рамках которого современное общество — его экономика, политика и культура — представляется наиболее полным образом, во всей своей специфичности и противоречивости.

Материалы, собранные в этом выпуске, распределены по трем разделам. В первом речь пойдет о репрезентации экономики в кино, во втором будет исследоваться экономика кинопроизводства, в третьем предметом анализа станет экономика кинообраза.

А. А. Погребняк, Н. М. Савченкова

Репрезентация экономики в кино



Капитализм как кинематографический антигерой

Вячеслав Корнев

Корнев Вячеслав Вячеславович (e-mail: vvkornev@gmail.com), доктор философских наук, профессор гуманитарного факультета Санкт-Петербургского государственного университета телекоммуникаций имени профессора М. А. Бонч-Бруевича (Санкт-Петербург, Россия).

Отношения капитализма и кинематографа характеризуются особой и сущностной близостью. Коммерциализация зрелища сопровождается визуализацией социального порядка. Типичное символическое воплощение капитала на экране — сцены высокобюджетных трат и разрушений, завороженность товарным изобилием и производительной мощью порядка власти. Иногда эта фоновая репрезентация капитализма сопровождается критическим анализом социального устройства. Но именно в отношении визуального к дискурсивному и скрывается фундаментальный разрыв понимания капитализма.

Ключевые слова: капитализм, марксизм, система, матрица, фантазия, желание, отчуждение, власть, деньги, кино, фантастика, история, идеология.

JEL: D11, D63

Лакановская формула агента капиталистического дискурса $/S1 (субъект, скрывающий под чертой господское означающее) объясняет структуру смысловых разрывов во многих продуктах современного дискурса. Достаточно загуглить почти синонимичные слова

«капитал» и «капитализм», и поисковая машина выдаст нам тысячи похожих друг на друга иллюстраций. Например, «капитал» — это то, что само по себе растет в горшочках, прямо на поверхности денежных знаков, бережно строится, заботливо сохраняется и т. п.

Работу идеологии в механической выдаче означающих привычно изобличает их стилистическое единообразие. Они сделаны как будто одной рукой и придуманы одной головой. В оптике потребительской иллюзии «капитал» превращается в вещь, лишенную общественных отношений: эксплуатации, труда, зависимости... Для потребителя мир — это супермаркет. Товары в нем волшебно появляются из воздуха прямо на прилавках, за ними нет негативных коннотаций: товарного фетишизма, брендового рабства или азиатских потогонок... Позитивный самовозрастающий капитал в этих изображениях вообще лишен социальных референций — он просто чудесно цветет и плодоносит, как золотое деревце в мечте Буратино.

Однако если мы загуглим теперь слово «капитализм», то поисковик выдаст нам массу материалов (например, «демотиваторов») со всеми потерянными критическими референциями. И в коннотациях слова «капитализм» здесь мы снова возвращаемся к его классическому определению через неравенство общественных отношений, противоречие между общественным характером труда и частным присвоением и т. д. Выясняется вдруг, что капитал — не сказочный горшочек и сам по себе не растет. Критический комментарий неизвестных авторов полностью отвечает ожиданиям тех, кто уже в поисковом запросе умеет отделить общественную систему от производимого ею экономического продукта. «Чародейство общественных отношений» здесь расколдовывается, «капитализм» декодируется. Словом, осуществляется нормальный интеллектуальный труд.










Так возникает семиотический разрыв между «позитивчиком» означающего «капитал» и негативными коннотациями «капитализма», между некритической визуализацией понятия и полезной интеллектуальной нагрузкой знака. Кажется, что в этом разрыве — сама суть современного «сложенного» повседневного сознания. Такова, например, психология записного критика системы, совмещающего свои подрывные идеи со статусом рантье или акционера, полностью зависимого от матрицы и озабоченного ее сохранением. Такова логика популярного левого дискурса, атакующего капитализм не всерьез, без претензий на волевой перехват власти. Все, что вам нужно, — это любовь к острому и красивому слову...

С другой стороны баррикады эту бинарную логику принимает и правящий дискурс, совмещающий открытое насилие с благотворительностью. Беспринципное ограбление оправдывается принципом «социальной ответственности». Регулярная «промывка мозгов» берет антракт для разовой «самокритики»...

Диалектика взаимоотношений инстанции власти и ее персонификаций S1/$ создает два основных идеологических кода, о которых часто говорит Жижек. В первом сценарии мы видим человеческие свойства власти, когда ее представитель оказывается «обычным парнем»: он может изменять жене, как Клинтон, пить и гулять, как Ельцин, рыбачить, как Путин, и т. п. В этом варианте обывателя непроизвольно подкупает гуманистическая маска $, за которой почти исчезает господское означающее S1, то есть все подлинные субъекты политического Реального (органы власти, корпорации, банки и т. п.). Во втором сценарии, как в сюжетах голливудских кинокомиксов, мы видим нормального человека, неожиданно включающего турборежим, суперспособность или просто умеющего нажимать нужную кнопку. И оказывается

тогда, что изнанкой расщепленного героя $\$$ (Супермена, Бэтмена, Человека-паука, а вместе с тем и любого бюрократа, знающего, как использовать административный суперресурс) является господская инстанция.

Сведение человеческой персоны к ее инструментальной функции — это для каждого из вариантов обязательное условие. Сменные фигуры первых лиц государства, которые фактически никак не меняют господствующую политическую парадигму, — пример такого отождествления. Вот для иллюстрации фигура одного из самых «влиятельных» и «властных» американских президентов — Рональда Рейгана: сейчас трудно представить (даже после избрания Трампа), каким конфузом казалась политическая карьера «говорящей головы» из Голливуда большинству американских интеллектуалов. Не имеющий за душой ничего, кроме актерской харизмы и интересов крупного капитала, Рейган стал классическим пустым местом или местоблюстителем кресла «хозяина мира». Его функция заключалась в художественном озвучивании чужих текстов и нажимании кнопок, с которыми, как рассказывает Терри Гиллиам, впрочем, были проблемы: «Рональд Рейган, президент из Диснейленда, был просто смешон. Он всегда выступал от имени чудовищно богатых политиканов правого крыла. На Ронни Рейгана и внимания-то никто не обращал: клоун и есть клоун. Потом его вдруг выбрали губернатором Калифорнии. В голове не укладывается, что актеришке из второсортных фильмов удалось забраться на такую высоту. В своих публичных выступлениях он ни разу не сказал ничего толкового, но при этом говорил так энергично и весело, что поневоле верилось, будто он целиком и полностью контролирует ситуацию (несмотря на то, что все факты неопровержимо свидетельствовали об обратном). Берт Рейнолдс мне рассказывал, как его пригласили в Белый дом, когда там обитали Рон-

ни и Нэнси (лучше дальше читать голосом Рейгана): „Смотри-ка, Берт, в столовой полным-полно секретных панелей. Нужно вот тут нажать, и она откроется...“ Разумеется, он не может найти тайную кнопку, шарит по стене, пока, наконец, Нэнси не скажет (это лучше произносить голосом Нэнси): „Ну, Ронни!“ — и быстренько сама найдет» (Гиллиам, 2016. С. 208).

В этом ироническом этюде — патологоанатомический анализ системы власти. Хорошо, что в случае с ядерной кнопкой и другими серьезными вопросами в нее всегда встроен механизм «защиты от дурака». В любом случае наивно считать, что действующий президент государства или интернациональной корпорации осуществляет, в экзистенциальном смысле этого слова, выбор. Решение здесь зависит от протоколов и алгоритмов, вписанных в саму структуру администрирования, — за спиной уже расщепленного властью субъекта *$* его действие включает господская инстанция (ее клановые расщепления и обусловливают вариативность принимаемых мер).

Связывая разорванные идеологической Ид-машиной отношения означающего и означаемого, представим себе тот же открыточный «росток капитала», но уже вместе с гербицидными добавками и корневой системой. Тот же симпатичный домик, но с двадцатилетним ипотечным кредитом. Строитель с аккуратными кирпичиками, складывающий знак доллара, — это на деле строитель-иммигрант с ненормальными условиями труда и жизни, а значит, и с новыми социальными проблемами и конфликтами.

Старый рецепт идеологического диктата «разделяй и властвуй» особенно эффективен в сфере сознания. Разрывая означающее и означаемое или создавая политические оксюмороны («чистое оружие», «гуманистическая интервенция» и т. п.), идеология отчуждает общественное знание в свою пользу. Зараженные идео-

логическими мемами понятия отвергаются или принимаются только на уровне эмоциональной реакции. Например, хорошее и многозначное слово «свобода» ассоциируется преимущественно с набором либеральных и рыночных штампов, характеризуя скорее свободу движения товаров и финансов, чем положение людей. «Не является ли понятие свободы,— спрашивает Жижек,— настолько глубоко связанным со структурно необходимыми двусмысленностями, что его всегда следует держать под подозрением?» (Жижек, 2004. С. 79).

Эти же подозрения должны быть распространены и на другие слова-паразиты из хештегов господствующей идеологии. Примером одной из классических уловок правой или левой идеологии является противопоставление индивидуальности коллективу. В большинстве голливудских драм эпохи холодной войны обыгрывается вечный сюжет противостояния одиночки и обезумевшей толпы. Симпатии зрителей всегда определяются правильно построенным нарративом. В данном случае это еще и политически правильный сюжет. Герой, будь он шерифом, ковбоем или бизнесменом,— олицетворение морального кодекса строителя капитализма: инициативен, самостоятелен, волютативен, в меру авантюристичен, расчетлив, но при этом порядочен. Ему противопоставляется безликая масса дикарей, зомби, «плохих парней» или даже вчерашних соседей, но уже зараженных космическими «похитителями тел». Герой идет наперекор обстоятельствам и превосходящей его анонимной силе, гибнет или побеждает (или, по-кантовски, побеждает, даже когда гибнет).

В современном «антифашистском» фильме Денниса Ганзеля «Волна» (*Die Welle*, 2008, Германия) учитель, ведущий курс по автократии, в порядке практического приложения вводит новые требования к дисципли-

не и внешнему виду, а в итоге «случайно» создает тоталитарную секту. Авторы картины смешивают в кучу вред и пользу коллективных действий. Ведь что плохого в том, что школьник помогает однокласснику с рубашкой, а в ватерпольных матчах команда начинает употреблять пас, а не одни лишь индивидуальные броски и проходы? В итоге режиссер подбивает задачу к решению: толпа растворяет индивидуальность, дисциплина грозит автократией. Но подлинную проблему представляет собой именно идеологическая нотация авторов, профанация сложной и больной темы. На экране стадо преследует белых ворон, а в зрительном зале синхронно происходит искоренение инакомыслия, фиксация эмоциональных рефлексов: дети, не шалите с коллективными играми, лучше сидите дома! Очевидно, что создатели «Волны» поступают как классические пропагандисты: их цель — напугать зрителя коммунитарностью (от которой один шаг до тоталитарного коммунизма) как таковой.

В советском кинематографе распространен иной вечный сюжет — конфликт хорошего, солидарно действующего коллектива и антигероя-одиночки. В этом нарративе заводской цех перевоспитывает лодыря, дружная и большая семья возвращает заблудшего сына и т. п. Обе стороны медали принадлежат одному означающему. В раскодировании распространенного сюжета идеология просто правильно расставляет акценты. Если вестерн сделан хорошо, мы разделяем чувства героя-индивидуалиста. Но и производственная драма о борьбе хорошего с лучшим (как отличная театральная пьеса Александра Гельмана «Премия» и одноименный фильм Сергея Микаэляна) может быть столь же убедительна и эмоциональна.

В философском смысле оба варианта равноценны: они трансформируют проблему отношений личности и общества в извращенную форму и сводят слож-

ное явление к простому. Но разве коллектив и толпа — одно и то же? Пугать зрителя одним только фактом скопления множества людей и волей коллективных действий — это старый прием идеологии. Власть не любит призраков революций и образов восстания масс. Между тем в «черные пятницы» массовых распродаж в супермаркетах, на предвыборных сборищах приверженцев кандидата партии власти, на концертах из серии «Голосуй, или проиграешь!» собирается та же угрожающая толпа. Только в этом случае «это у кого надо» толпа...

Но можно напугать и образом самостоятельной инициативной личности, если кинокартина рассказывает о действиях серийного маньяка. На такую индивидуальность уже весь «здоровый коллектив» ищет способ радикального воздействия. И в данном нарративе наши симпатии уже не на стороне героя-одиночки. Французские персоналисты строго различали понятия «индивид» (пустая, занятая только собой индивидуальность) и «персона» (творчески активная, отдающая себя личность). В этом случае настоящий конфликт — не между частью и целым (героем и коллективом), но между скрывающимся в психической структуре каждого индивидом и настоящей индивидуальностью. Разумеется, и на противоположном полюсе следовало бы различать обезличивающую массу (предмет интереса «психологии толпы») и расширяющий наше личное бытие дружеский творческий коллектив.

Только для идеологических книжек-раскрасок категориальная четверица (индивид — личность — коллектив — масса) — инструмент избыточно сложный и ненадежный. Семиотический квадрат идеология обычно переводит в двоицу, в знакомый нам бинарный код, в котором положение означающих строго зафиксировано.

Идеологическая «бритва Оккама» устраняет излишек категориальной сложности, работа современного гуманитария могла бы состоять тогда в возвращении слов из состояния отчуждения в нормальное положение. Под таковым можно понимать многозначность смысла, многозадачность их использования, вариативность словесных комбинаций.

Клинический случай смысловой неразберихи — идентификация феномена фашизма как близкого капитализму социального порядка (в известном коминтерновском определении). Сегодня жупел фашизма используется в политической полемике как тяжелое обвинение, пригвождающее оппонента к стене позора. Правда, какой-то избирательности и логики в наклеивании этого ярлыка нет. В социальных сетях распространены карикатуры на практически всех известных политиков, изображенных с гитлеровскими усиками или свастикой. По обе стороны политических баррикад фашистами называются просто представители альтернативного мнения. В повседневном дискурсе широкое употребление получают странные словосочетания: «красно-коричневый», «русский фашизм», «исламофашизм», «демофашизм» и т. п.

Проблема здесь в том, что ни один из канонических признаков фашизма не является ни сущностным, ни монопольным. В эклектике немецкого нацизма переплелись древние и новые культурные символы, элементы социал-демократии и рабочего движения, отдельные философские идеи и даже научные теории… Визуальные атрибуты фашизма — архетипические фигуры вождя, воина, спортсмена, образцовой жены и матери и т. п. — тоже ничего не говорят о смысловом ядре идеологии. Неслучайно в известном документальном фильме Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм» (1965, СССР) мы видим просто индуктивный набор примет (факельные шествия, преклонение пе-

ред фюрером, сожжение книг и т. п.). Но каждый отдельный элемент слишком тривиален и может быть найден в любой культуре. Поэтому и Ромм в игре символических подмен перемещает зрителя из страны в страну, из эпохи в эпоху. Дают ли эти монтажные скачки знание идеологических интегралов фашизма?

С помощью архивных кинопленок, фотографий и других материалов Ромм реконструирует визуальную сторону нацизма — большой идеологический экран, демонстрирующий обывателю праздники, парады, файер-шоу, хронику военных триумфов. Разумеется, обратной стороной экрана, спрятанным за ним Реальным являются шокирующие кадры из Варшавского гетто, Освенцима, Бабьего Яра... Эйзенштейновский контрастный «монтаж аттракционов», собственно, и состоит в регулярном переходе от символического к реальному, как будто от нарядной витрины магазина к скотобойне на заднем дворе. Однако Ромма увлекает чисто кинематографическая работа — наглядное изображение идеологических систем, которые сами по себе суть системы показа. Получившийся в итоге «необыкновенный фашизм» отвлекает внимание от его жуткой кафкианской обыденности, банальности зла. Образы грандиозного идеологического театра одерживают верх над анализом внутренней структуры идеологии.

Итак, любой из внешних признаков нацизма неоригинален, будь то человеческая масса на марше, поклонение кумиру и даже концлагеря или сожжение книг. Каждый из этих симптомов в отдельности не обязательно «фашистский» и может быть найден в любом социальном явлении прошлого или нынешнего века. Солдаты, идущие строем, — идеологическая картинка любого уважающего себя государства. Экзальтированная и ревущая толпа — это может быть и публика на концерте *Rammstein*, и масса потребите-

лей, рвущаяся в торговый центр на «ночь беспрецедентных скидок». Сожжение книг мы могли видеть относительно недавно — в случае со знаменитым аутодафе «вредных» для молодежного движения «Наши» сочинений Сорокина. Впрочем, иногда мы сами сжигаем в дачных печах ненужную макулатуру, никак не ассоциируя себя при этом с нацистскими штурмовиками.

Столь же универсальны и другие симптомы, которые ни в хитрой комбинации, ни в общей сумме не дают определения самого существа нацистской идеологи. Понятно, что при необходимости конкретный политический режим тоже с удовольствием перемешивает колоду знаков, поэтому в отношении, например, к авангардному искусству или литературной классике у итальянского и немецкого фашизма нет общего вектора. Какие книги палить, а какие издавать огромными тиражами — это решать конкретному властному порядку, часто без всяких признаков вкуса и логики.

Еще сложнее будет сравнение любой из мутаций фашизма с конкретным изданием капитализма (рейгановского, тэтчеровского, ельцинского и т. п.). Здесь трудно будет найти «квалифицированное большинство» пересечений, чтобы уверенно говорить о морфологической близости двух порядков власти.

Таким образом, в регистре Символического (иерархия, логика, инфраструктура власти) и в регистре Воображаемого (ключевые образы и иконы властного стиля) мы имеем дело с «костяшками домино» — это верхняя или нижняя сторона случайно выстроенных знаков социального обмена. Кто держит игральные кости в руках и почему он с извращенным удовольствием меняет наше коллективное отношение к религии, науке, искусству, соседям по лестничной площадке?

Проблема с идентификацией капитализма в несколько раз сложнее, поскольку само его рождение означало в свое время отмену и стирание большинства традиционных систем различий в пользу одного лишь различия по имущественно-денежному цензу.

В самых разных современных фильмах ужасов можно найти образ инопланетного Нечто, которое проникает в человеческое тело или другое живое существо и после жутких мучительных мутаций превращает организм носителя в хищного паразита. Парадигматическим представителем жанра является «Тварь из другого мира» (*The Thing from Another World*, 1951, США), снятая во времена маккартизма Кристианом Найби и Ховардом Хоуксом. Сюжет фильма выдержал несколько переизданий (1982, 1988, 2011), породил бесконечное количество подражаний, что позволяет говорить об актуальности самого материала фантазии. Образ прожорливого ксеномутанта, на наш взгляд,— это метафора капитализма как строя без собственной морфологии. Капитализм легко прививается вместе с религиозным фанатизмом (вспомним хрестоматийные исследования Вебера и Зомбарта), но прекрасно чувствует себя и в светском государстве. Он совмещается с демократией и тоталитаризмом, модерном и традицией, расизмом и политкорректностью. Капиталистическая рациональность вирусно проникает в любую сферу — культуру, образование, семью, спорт, войну и т.д. — и перекодирует исторически сложившуюся систему социального обмена на систему товарно-денежного расчета.

В регистре Воображаемого капитал опознается как рекламные улыбки богатых и знаменитых, но прекрасно продается также экзотика туземной нищеты, фотографии из эпицентра стихийных или военных бедствий. В регистре Символического капитализм выражается более определенно: здесь инструкцией

по продвижению внутри системы становится усвоение четких карьерных правил, понимание основ игры на социальной бирже. Но в любом случае диверсификация капитализма делает его всякий раз узнаваемым и неузнанным, поскольку, как пишет Жижек, «капитализм — это первый социально-экономический порядок, который детотализирует значение: он не является глобальным на уровне значения. В конце концов, не существует ни глобального „капиталистического мировоззрения“, ни „капиталистической цивилизации“: фундаментальный урок глобализации в том и состоит, что капитализм может приспособиться ко всем цивилизациям — от христианской до индуистской или буддистской, от Запада до Востока. Глобальное измерение капитализма можно сформулировать только на уровне истины-без-значения как „реального“ глобального рыночного механизма» (Жижек, 2010. С. 66).

Тем не менее в пересечении регистров Символического и Воображаемого можно найти «борромеев узел» капитализма, его идеологический интеграл. Раскодируя социальный антагонизм как естественное расовое (фашизм) или экономическое (капитализм) разделение, оба порядка конституируют неравенство как неизменное и необходимое социальное установление. Если марксизм полагает классовую борьбу временным и вынужденным этапом на пути к бесклассовому обществу (где человеческие отношения уже не будут зависеть ни от цвета кожи, ни от денежного ценза), то капитализм и фашизм едины в онтологизации социальных противоречий. Известная пропагандистская мантра о том, что рыночная конкуренция и неравенство были и будут всегда, — это любимая пластинка капиталиста и фашиста. Люди Верха и люди Низа могут иногда осуществлять революции (поэтому отношение к революции тоже не носит характер лакмусовой бумажки), более или менее результативно

пользоваться социальным лифтом, менять самоопределения, но разрыв между полюсами никто устранять не собирается. В советском вестерне «Свой среди чужих, чужой среди своих» (СССР, 1974) эта позиция объясняется предельно просто, в стиле «марксизм для чайников за пять минут»:

«— Ты зачем меня спасал? Я тонул... Себе золота не брал?

— Себе, себе... только и знаешь „себе“ да „за что“. Эх, темный ты человек. Бая собакой называешь, а сам баем хочешь стать. Наберешь батраков, будешь их нагайкой лупить. Будешь? Это, брат, марксизм, от него никуда не денешься... наука».

Нет ничего более важного в альтернативных капитализму и фашизму идеях, чем этот постулат. Или мы принимаем человека за слегка социализованное животное, природный эгоизм которого можно лишь направлять и контролировать, или мы мыслим будущее человека проективно, предполагая, что институт эксплуатации и отчуждения рано или поздно попадет, по словам Джона Холлоуэя, в «музей истории». Фундаментальным социальный антагонизм делает не «природа», а системный идеологический консерватизм и антигуманизм капитализма. Удивительно, что при всей вере в научно-технический прогресс любой современный буржуа отказывает в возможности изменений главному субъекту истории — человеческой цивилизации. В американской кинофантастике мы видим будущее через демонстрацию гаджетов и технологий. Самозавязывающиеся кроссовки, куртка с встроенным феном, летающий скейтборд — Марти Макфлаю в известном фильме «Назад в будущее!» (*Back to the Future Part II*, 1989, США) этого достаточно для счастья. Человеческие взаимоотношения в любой «далекой галактике» неизменны: рыночная конкуренция, обман, борьба за власть и ресурсы.

Совсем другой образ будущего создавала в той же кинофантастике советская идеология. Нескольким поколениям советских граждан он представлялся абсолютно реальным, но потом щелкнул идеологический тумблер, и когнитивное «пятно» закрыло горизонты коллективного знания. Алексей Цветков, определяя альтернативу капитализму как «переход от конкурентных отношений к симбиотическим», пишет: «За всю свою жизнь я так и не смог понять, почему бесклассовая реальность космических сверхлюдей из „Туманности Андромеды“ и „Далекой радуги“ невозможна? Почему она перестала быть нашим будущим? Что мы узнали о себе такого, что перечеркивает эту перспективу? Ссылки на не проясненную „человеческую природу“ или „божественный замысел“, которые такого не допустят, звучат бездоказательно и произносятся обычно теми, кому реально есть что терять, либо теми, кто ест у них с руки» (Цветков, 2015. С. 37).

Впрочем, мем капиталистического эгоизма, заражающий нас пессимизмом в оценке «человеческой природы», сталкивается в социальном пространстве с мемами альтруизма: сегодня в социальных сетях так же вирусно размножаются частицы культуры бескорыстной взаимопомощи. Существуют тысячи интернет-ассоциаций, предлагающих любому пользователю бесплатную «вписку» в незнакомом городе, проезд, подержанные вещи и т. п. Статус личности в Сети тоже определяется часто не денежными накрутками рейтинга, а качеством создаваемых им текстов, даже просто остроумных комментариев. Незаметно происходит разрушение прагматичной модели потребительского «баш на баш» и укрепление культуры почти коммунистических отношений, в которой люди свободно делятся тем, что создают сами.

Но, монополизируя средства информационного производства, капитализм создает тотальное ежеднев-

ное зрелище, поглощающее наше внимание целиком. Каков бы ни был предмет изображения, в любом ракурсе сказывается режиссура и знакомый идеологический нарратив. Отношения общества цифрового потребления и «похищенного у ученых коммерческим шоу-бизнесом» (Ямпольский, 1993. С. 17) кинематографа очень близки. Кино — это черный ящик, бортовой самописец капитализма, фиксирующий не только события, но и самоощущения каждого десятилетия XX и XXI веков.

В начале совместного пути кинематографа и общества потребления, в только зарождающемся авторском кино капиталистические отношения рефлексируются непосредственно на экране. Например, в легендарном «Метрополисе» (*Metropolis*, 1927, Германия) Фрица Ланга социальная фабула задается классовым противостоянием богатых и праздных господ и порабощенных дегуманизированных пролетариев. Положение отверженных и отброшенных на самый нижний этаж социальной пирамиды «морлоков» буквально иллюстрирует их пребывание глубоко под землей. Первые же кадры картины средствами диалектического монтажа обозначают базовые конфликты. Это не просто привычные драматургические противоречия, это именно социальная драматургия. Мы видим сияющие зиккураты власти, потом поршни и колеса бездушной машины, умноженные в эффекте калейдоскопа и двигающиеся в гипнотическом, растворяющем волю ритме. Контрапункт со стенными часами объясняет, какую именно материю перерабатывают агрегаты: в расход, в пар идет человеческая жизнь, «человеко-час». Следующая сцена с титром «Новая смена» показывает зрителю конвейерный обмен выжатого социального материала на другие перезаряженные человеческие батарейки. На мой вкус, это одна из лучших метафор капитализма в кино: низко опустившие головы, обез-



Фрагмент фильма «Метрополис» (*Metropolis*, 1927, Германия)

личенные зомби-пролетарии шагают навстречу друг другу, как осужденные на смерть арестанты.

1927 год — это краткая остановка на трагическом перегоне истории. Позади разрушительная Первая мировая война и серия европейских политических революций, впереди Великая депрессия, фашизм, Вторая мировая... Фриц Ланг снимает крупнобюджетный коммерческий фильм, но при этом критически высказывается о политике, экономике, классовой борьбе и «духе времени». Режиссер «Метрополиса» улавливает логику нового господского дискурса «От Калигари до Гитлера» (Кракауэр, 1977) или «От Канта к Круппу» (Эрн, 1914) и ясно связывает ее с экономической рациональностью капитализма.

В другом фильме на все времена — в «Новых временах» (*Modern Times*, 1936, США) — рефлексию Лан-



Фрагмент фильма «Новые времена»
(*Modern Times*, 1936, США)

га продолжает Чаплин. Снова в первом кадре картины циферблат часов отмеривает время человеческой жизни. Следующий кадр рифмует предназначенных на убой овец с массой наемных работников, направляющихся на «родную» фабрику. Дальше — офис балующегося утренней газетой и собиранием пазлов директора в контрапункте с железной анатомией конвейера, буквально втягивающего в себя людей. А будет еще и нищета пригородных кварталов, и рабочая демонстрация, и знаменитая «кормящая машина» — жуткое и вместе с тем смешное воплощение капиталистического прагматизма...

От Ланга и Чаплина до современных антикапиталистических фильмов Кена Лоуча и Аки Каурисмяки хорошо заметна критическая традиция осмысления не отдельных причин конкретной человеческой траге-

дии, но верховной миссии «капитализма катастроф». Даже в коммерческом голливудском кино регулярно появляются картины, где настоящий герой — это, например, банковский капитал, настоящий виновник всемирного экономического кризиса 2008 года. И действительно, как сказал Брехт, что такое ограбление банка по сравнению с основанием банка?

В продюсерском кино капитализм редко становится объектом исследования. Критический пафос здесь искать не приходится: основание фирмы или банка — событие со знаком «плюс». Зато, в духе вольнодумного «голливудского марксизма», экспроприация экспроприаторов всячески приветствуется. Чеканная формула Прудона «собственность есть кража» буквализуется в вечном сюжете о большом и красивом ограблении в компании лучших друзей и любимых женщин, в сюжетах множества гангстерских фильмов, финансовых «производственных драмах».

Конечно, есть строгая закономерность в выборе «плохих парней» или «нехороших корпораций» на роль возмутителей общественного спокойствия в этих фильмах. Порицаемый капитал или капиталист — это, как правило, нарушитель правил экономической игры (монополист, коррупционер, лоббист и т. п.) или экспонат музея американской истории. Характерно, что «критика» в формате голливудского марксизма всегда запаздывает на десять и более лет. Например, когда на экране с помощью револьверов и автоматов устраивали свои дела грязные бандиты, настоящие проблемы решались уже в бухгалтериях и чистеньких офисах. Когда антигероем в кино выступал отдельный нечестный бизнесмен, подлинными хозяевами жизни были уже советы директоров. Когда (с 1960-х годов) появились сюжеты и о «плохих фирмах», мир делили интернациональные корпорации... Словом, предмет общественного осуждения —

это всегда неактуальная ретромишень. Пар социального недовольства безвредно выходит, температура экономического и политического неравенства остается неизменно высокой.

Тем не менее и в авторском, и в продюсерском кино капитализм присутствует в качестве информационного фона. По аналогии с реликтовым излучением в астрофизике чувствительная кинопленка всегда регистрирует остаточное излучение системы социальных отношений. Вольные реконструкции античной истории в «пеплумах» или воображаемые миры в кинофанастике могут переодевать героев или менять антураж, но мотивация персонажей и алгоритмы политэкономической матрицы равны идеологической константе.

В оптике «Реальное — Символическое — Воображаемое» остаточное излучение капитализма в киноматериале соответствует трем модусам. В регистре Воображаемого капитал опознается через систему интегральных образов, с высоким коэффициентом узнаваемости и предсказуемости. При желании можно было бы составить длинную классификацию системообразующих объектов, одновременно влюбляющих в себя и вызывающих чувство неясной угрозы. Небоскребы, мосты, автомобили, хайвеи, дорожные развязки, лифты, буржуазные интерьеры, оружие — это не просто киногеничные вещи, это знаки идеологической грамматики. Например, автомобиль (и все для него предназначенное: заводы, парковки, заправки, автомобильные кинотеатры, пит-стопы, закусочные на колесах и т. п.) — это, по Бодрийяру, верховное означающее системы вещей. Водительские права и автомобильные ключи являются «дворянской грамотой для новейшей моторизованной знати, на гербе которой начертаны компрессия газов и предельная скорость» (Бодрийяр, 1995. С. 76).

Лифты — это еще и социальные лифты, небоскребы — зиккураты для правящей элиты, супермаркеты — витрины капитализма, офисы — загоны для когнитариата, фабрики — заповедники тяжелого труда. Дело не только в том, с какой настойчивостью и акцентированностью появляются в кадрах названные объекты. Важно, что они раскодируют систему значений, в которой человек — это действительно то, что он носит, что ест и пьет, на чем и куда ездит. Субъект капитализма — это человек, мечтающий стать вещью (например, образцовые герои интернета «живая Барби» и «живой Кен»). Объект капитализма — вещь, подменяющая человека (например, робот, добивающийся человеческих прав в кинофантастике).

Вещи нередко становятся героями истории, как винтажная автомашина в «Кристине» (*Christine*, 1983, США) Джона Карпентера. В бесконечных сиквелах и приквелах «Бондианы» персонажами являются скорее хитроумные гаджеты (от стреляющей ручки до космического корабля), нежели однотипные и линейные «главные герои». Сменный Бонд и совсем уж одноразовая «девушка Бонда» не так важны для истории, как рекламные контракты на пистолет или автомобиль Бонда. Само же действие происходит там, где больше платят, и с теми персонажами, что имеют больший коммерческий потенциал. В «Кинополитике» Алексея Юсева приводится пример с одной из последних серий франшизы: «Выяснилось, что власти Мексики предлагали студии от $14 млн до $20 млн за внесение существенных изменений в сценарий картины про Джеймса Бонда „007: Спектр“. В обмен на финансовую дотацию создатели фильма должны были заменить схватку в реслинге на празднование Дня мертвых, пригласить мексиканскую актрису и т. п. В итоге все условия были выполнены» (Юсев, 2017. С. 14).

В целом в модусе Воображаемого реликтовое излучение капитала проявляется как его навязчивое самолюбование, завороженность производственной мощью и товарным изобилием. Картины разбивающихся в дорожной погоне дорогих машин или уничтожаемых инопланетянами целых городов и районов демонстрируют нам де-факто нескромный голливудский потлач, то есть показное уничтожение капиталистических избытков. «Смотрите, завидуйте: у нас еще много добра!» — это провозглашает каждый кадр сенсационного фильма-катастрофы или проходного боевика.

На уровне Символического капитализм кодируется как система социальных отношений, моделей поведения и знаков различия. Идеология экономической конкуренции, логика товарно-денежного обмена проявляются и в кинокартинках «античности», и в устройстве «внеземной цивилизации». Трудно отделаться от подозрения, что у римского патриция под тогой или у космического дальнобойщика в бардачке не припрятана шпаргалка из Адама Смита. Все мотивации и ценности героев прошлого или будущего подозрительно современны и меркантильны. В нескончаемых «Пиратах Карибского моря» (первый фильм франшизы *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl*, 2003, США) все персонажи походят на контрагентов в поисках выгодной сделки. Отношения дружбы, любви или ненависти здесь носят вторичный характер и подчиняются только руководящей логике рыночной конкуренции. Мораль большинства приключенческих сюжетов определяется не выбором между жизнью приятеля и «сокровищами», а выяснением денежного эквивалента цены вопроса. Диалектика цены выбора и стоимости жизни такова, что при достижении предельного значения (сумма «для полного счастья») первого показателя второй просто сбрасывается со счетов. Вспомним, как много остросюжетных

фильмов со следующей историей: старые друзья вместе идут на дело (большое ограбление, афера, поиски клада и т. п.), но полученный куш быстро делает их врагами. Результат общих усилий кто-то присваивает, герои подставляют, преследуют и убивают «друг» «друга», словом, отношения товарищества и муки совести отменяются одним лишь обстоятельством — такое богатство нужно иметь одному.

Вывод: язык коммерческого кинематографа целиком захвачен дискурсом капитала, медиумом товарно-денежных отношений и логикой меновых операций. Использовать другого как средство, не видеть ценности в том, что не имеет денежной цены, — это категорический императив, диктующий поведение героев. Поэтому все герои капитализма — капиталисты. Только некоторые владеют богатством, другие уже разорились, а третьи лишь мечтают об успехе.

Наконец, на уровне Реального капитализм — это непристойный секрет того, как все в действительности устроено. Морфеус утверждает, что нельзя объяснить, что такое матрица, можно лишь самому ее увидеть. Так же невозможно рассказать о капитализме, переубедить капиталистического субъекта словами. Есть небольшая надежда на сбой в персональной идеологической матрице, как это было с одним из героев «Черного зеркала» (*Black Mirror*, 2016, Великобритания; эпизод *Men Against Fire*). Так бывает с мясоедами после посещения бойни, с книжными милитаристами после попадания в армию, а тем паче на войну или в концлагерь. Система фильтрации реальности отказывает, и болевой шок перезагружает программу ценностных координат, меняя часто плюсы на минусы.

На уровне Реального и Символического капитализм устроен неплохо: кризисы и коллапсы, конечно, случаются, но невидимая рука рынка перемешивает уцелевшие костяшки и возвращает их в игру. Вновь

отстраиваются города и торговые центры, печатаются акции и списки *Forbes*. Как в кинематографических антиутопиях, мы продолжаем блуждать по чистым верхним этажам социальной реальности, не рискуя спускаться на «технический уровень» или заглядывать в командный пункт. Лучше не знать, как все устроено, если на нашем уровне есть свет и пища.

В «Матрице» Вачовски агент Смит (почти Адам Смит) разъясняет, что это лучшая из всех исторических версий системы, адекватно имитирующая человеческую реальность с помощью языка программирования. Поскольку «человечество определяет свое бытие через нищету и мучения», матрица оставляет в программе не только блеск, но и нищету капитализма: чтобы мозг не воспринял симулируемый мир как невозможно идеальный и не попытался проснуться.

Таким образом, обычные контрасты капитализма мы действительно принимаем как истину реальности, законы социальной онтологии. Никого сегодня не шокируют сцены повседневной дегуманизации, когда старики ищут еду в мусорных контейнерах или бездомные умирают на городских улицах. Шокирующее открытие случается не в тот момент, когда за глянцевой витриной системы мы нашли изнанку грязной нищеты. В «Матрице» Нео шокирует не с маленькой буквы социальная реальность, а именно Реальное — тайна высшей целесообразности, в которой не система создана для человека, а человек для системы: «Поля, Нео, бескрайние поля, где люди даже не рождаются. Нас выращивают. Я долго не верил в это. А потом увидел поля собственными глазами, видел, как мертвых растворяют в питательную смесь и через вены кормят ею живых. Глядя на эту ужасающую точность, я осознал очевидную истину. Что такое матрица? Контроль. Матрица — это мир грез, созданный компьютером для того, чтобы держать нас

под контролем, для того, чтобы превратить человека вот в это».

Аккумулятор, который держит в этот момент Морфеус,— не такое отталкивающее зрелище, как помойка или бойня, но открытие Нео действительно ужасающее. В «Киногиде извращенца» Жижека оно справедливо интерпретируется в терминах неомарксизма: «Мои друзья из лакановской школы говорят, что авторы „Матрицы“, скорее всего, читали Лакана; приверженцы Франкфуртской школы видят в „Матрице“ экстраполированное воплощение *Kulturindustrie*— отчужденно-овеществленную социальную Субстанцию (Капитал), которая воспринимается нами непосредственно, колонизирует нашу внутреннюю жизнь и использует нас как источник энергии» (Жижек, 2014. С. 380).

С формальной точки зрения матрица устроена правильно и рационально. Это цикличная и сверхэффективная экономика, тотальный рисайклинг, где в силу производственной необходимости люди клонируются и утилизируются, мертвые превращаются в питательную смесь для новых поколений. Такова железная логика машины, и таков чистый, без примеси антигуманизм. Как говорят бизнесмены, устраняя конкурента, «ничего личного». Что означает: вас исключает сам принцип капиталистической рентабельности, *Ghost in the Machine*.

Теперь можно дополнить брехтовский вопрос о том, что хуже: ограбление или основание банка. Сравните, например, два вида насилия: берджесовское «ультранасилие» со стороны уличных отморозков и невидимый, но беспощадный прессинг социальной системы, формирующий отморозков целыми кварталами и городами. Банальное зло работы бюрократа, спроектировавшего в системе образования два коридора (узкий — для детей состоятельных родителей и широкий — для всего остального населения), на мой взгляд, намного

хуже криминально-террористического зла, но последнее привычно «лучше продается».

Подобная инженерная непристойность капитализма и обнаруживается как тайна социального Реального. Тайна в лакановском смысле — как то, что лежит на поверхности, но умом не регистрируется. Парадокс с похищенным письмом из новеллы Эдгара По проявляется в кинофильмах как парадокс переднего плана истории и своеобразного фона или «задника».

Например, в кинофантастике мы можем следить за сюжетным аттракционом, героями или технологиями «будущего». Но самые смелые человеческие фантазии не скрывают реликтового излучения эгоизма и жадности, мотивирующего почти все действия персонажей. Что такое футуристические гаджеты по сравнению с фантастической алчностью и бесчеловечностью архитекторов системы? Например, в фильме «Луна» Дункана Джонса (*Moon*, 2009, США) по ходу истории выясняется, что работающих на лунном модуле астронавтов бесконечно убивают и клонируют. Астронавты тоже расходный материал, и этот порядок для компании рациональнее и дешевле, чем вахтовые командировки. В антиутопии «Остров» Майкла Бея (*The Island*, 2005, США) сытая жизнь в дивном диванном мире оказывается всего лишь скоротечным существованием доноров органов для богатых клиентов. В «Аватаре» Джеймса Кэмерона (*Avatar*, 2009, США), этом типичном образце консервативного «марксизма по-голливудски», «честный белый парень становится на сторону экологически правильных туземцев против „военно-промышленного комплекса“ оккупантов-империалистов» (Жижек, 2011. С. 163). Конечно, высказывание Кэмерона о политике капиталистического геноцида нельзя считать по-настоящему критическим: режиссер воскрешает в памяти зрителей уже почти мифические времена колониальной экспан-

сии европейских цивилизаций. Стало быть, мишень для общественного возмущения здесь тоже извлечена из музея и проблемы для действующей идеологии не представляет.

Но сюжеты о том, как система использует человеческую личность и целые народы в роли совместимых картриджей, популярны и показательны. В сюжетах криминальной тематики философскую фабулу образует глубоко спрятанный «секрет фирмы» — обратная сторона успеха респектабельной и богатой корпорации. Например, в фильме с самым подходящим для этого названием — «Фирма» (*The Firm*, 1993, США) — молодой юрист в итоге обнаруживает, что работает на преступников. Но в широком смысле история первоначального накопления капитала — это почти всегда история преступления.

Так или иначе семиотический и психологический штрих-код капитализма вписан в продукцию продюсерского или авторского кино. Иногда, как в документальных картинах Майкла Мура (*Capitalism: A Love Story*, 2009, США; *Sicko*, 2007, США), вещи называются своими именами и системе предъявляется неоплачиваемый «гамбургский счет». Чаще дело касается отдельных персонажей, но, пользуясь формулой агента капиталистического дискурса S1/$, мы всегда обнаружим за их спинами могущественные финансово-промышленные структуры, очередной параллаксный заговор — то, о чем впрямую не говорят, но всегда подразумевают.

Расщеплению на капиталистического агента и Капитал, несомненно, соответствует оппозиция социальной реальности и социального Реального — «в этом и заключается фундаментальное системное насилие капитализма, гораздо более жуткое, чем любое прямое докапиталистическое социально-идеологическое насилие: это насилие больше нельзя приписать конкретным людям и их „злым“ намерениям; оно явля-

ется чисто „объективным“, системным, анонимным. Здесь мы сталкиваемся с лакановским различием между реальностью и Реальным: „реальность“ — это социальная реальность действительных людей, участвующих в различных взаимодействиях и производственных процессах, тогда как Реальное — это неумолимая „абстрактная“ и призрачная логика Капитала, которая определяет происходящее в социальной реальности» (Жижек, 2010. С. 15).

Подлинной глубиной драматургического противоречия становится сегодня не конфликт между антагонистическими классами или их представителями. И даже не внутренний антагонизм вовлеченного в капиталистические отношения субъекта — в духе борьбы личности против служебного долга, социальной роли, профессиональных инстинктов (представим себе случай с капиталистическим агентом, выселяющим из фамильных домов должников). Важно заметить онтологическую погруженность капиталистических абстракций в сознание конкретного человека, отменяющую сами условия различения этического и профессионального, личного и общего, доброго и злого. Эта ситуация сравнима с тем эпизодом в «Матрице», когда Нео узнает, что машины и программы тоже умеют чувствовать и любить. Трансформацию капиталистического субъекта в машину дополняет превращение машины в гуманоидного субъекта (еще раз вспомним о «вежливых роботах» в Сети, исправляющих нашу речь).

Об этом без обиняков рассказывает один из самых интересных фильмов последнего десятилетия — «Космополис» (*Cosmopolis*, 2012, США) Дэвида Кроненберга по одноименному роману Дона Делилло. Формально героем здесь является мультимиллиардер Эрик Пэкер, рекламно-символическое олицетворение Капитала, его рабогосподин. Но настоящий анализ «Кос-

мополиса» сосредоточен на шизофренической расщепленности героя на субъект и объект капитала, функцию и персону. Название отсылает, разумеется, к легендарному «Метрополису» Фрица Ланга. И там и здесь предметом изображения становится конфликт труда и капитала. У Ланга он подан метафорически — в образах разделения города будущего на «верх» и «низ», на анонимную рабочую массу и праздных «элаев» правящего класса. В «Космополисе» тоже хватает метафор: мир «внутри» и «снаружи» лимузина, пресыщенная холеная элита и грязные «крысы» из числа уличных анархистов, пульсации сердца и пульс денежных потоков, «перекрестная гармония между природой и информацией» и т. д. Однако конфликт труда и капитала становится здесь не эстетическим, а диалектическим. У Ланга капиталист и рабочий в финале подавали друг другу руки — это можно понять как обязательный хеппи-энд, но одновременно и как двусмысленное шаткое перемирие до следующих классовых битв.

В финале «Космополиса» Дона Делилло сверхкапиталист Эрик Пэкер и неопролетарий Ричард Шитс сходятся в старомодном дуэльном поединке, и за бывшим наемным работником остается последний выстрел. В «Космополисе» Кроненберга финал выглядит оборванным — действие заканчивается за секунду до предполагаемого исхода. При этом решимость Шитса уже не выглядит железной, а потому узловой конфликт раба и господина становится более запутанным. Вместо примирения сторон или победы одной из них финал подводит к зыбкому «подвешенному» состоянию.

«Матрица» — это еще один источник «Космополиса», что очевидно и в стилистических, и в содержательных моментах. Уже в самом начале фильма несколько опознаваемых знаков (черные костюмы, черные очки, зеленоватый тон картинки) намерен-

но отсылают нас к трилогии Вачовски — с той лишь существенной поправкой, что у Делилло и Кроненберга исследуется матрица внутренняя, то есть проникновение абстрактной логики системы в сферу фантазий и желаний субъекта. Отсюда заторможенность действий, отчужденность реакций и округлые фразы персонажей, находящихся в поле тотального самоконтроля. Здесь уже не обойдешься красной таблеткой, не отключишь сетевой кабель... Важно еще и то, что единый язык программирования, на котором написана матрица, становится в «Космополисе» языком и кодом движения денег.

Проблема суперкапиталиста Пэкера в том, что он, так сказать, оцифрован вживую, погружен во внутреннюю матрицу, подключен к финансовым потокам не посредством гаджетов и биржевых сводок, а через ежеминутную работу собственного мозга. Неслучайно в этом дремотно-безвольном состоянии, в котором граница жизни и смерти неощутима, Пэкер чувствует почти физическую близость к цифровым индексам хаотического круговращения капитала. Он похож на введенного в транс пророка, находящегося сразу в двух мирах, но при этом вне субъект-объектного разделения.

Это и делает «Космополис» точным описанием устройства социальной реальности с ее тектоническим противоречием между неумолимой абстрактной властью денег и конкретными человеческими жизнями. «Пустыня реальности» становится теперь не выжженной Землей, но опустошающим и обезличивающим социальным Реальным.

В романе Делилло мультикапиталист Пэкер рефлексирует свое шизофреническое расщепление, лакановскую перечеркнутость и раздробленность субъекта. Он даже умирает вследствие этого противоречия, когда метастазы цифровой экономики окончатель-

но «переписывают» его человеческую субъективность. В фильме Кроненберга герой деперсонализуется, превращаясь в модель, схему человека.

Изумительно точно использование в главной роли Роберта Паттинсона, который в массовом сознании навсегда будет связан с вампирскими «Сумерками». Таким образом, означающим второго уровня становится в «Космополисе» симбиоз капитала и вампиризма, или, еще точнее, Капитал-Вампир. Именно красавчик Паттинсон лучше всего иллюстрирует перерождение в капитализме любых человеческих качеств в оптимизированные функции: вместо любви — секс, вместо красоты — смазливость, вместо личностных отношений — партнерская зависимость. Прогрессирующее омертвение героя — единственный двигатель вялого сюжета и буквальная иллюстрация тезиса о прижизненном загнивании капитала. Как агент некрофильской этики, Капитал мертвеет именно тогда, когда он лучше всего себя чувствует: когда он с иголочки одет, сыт, ухожен, натренирован в фитнес-клубе. Ведь в широком смысле слова некрофил просто заменяет естественное искусственным. Поэтому полный контроль над живыми реакциями, механистичность и автоматизированность работы и повседневного быта — это признаки некрофильского разложения и гниения.

Понятно, почему Пэкер так желает прорваться к травматическому Реальному — хотя бы через боль и смерть. Эта разрушительная жажда реальных ощущений, не искаженных защитными экранами общества дигитального потребления, — очень современный психологический симптом, время от времени превращающий скучающих буржуа в обуреваемых опасными фантазиями экстремальщиков. Все вялотекущие приключения Пэкера в «Космополисе» подчинены поиску травматического ядра Реального в отчуждающих

и экранирующих структурах социальной реальности. В духе жижековской терминологии можно было бы сказать, что проблема Пэкера в том, что вместо собственно Реального он встречает лишь Воображаемое Реальное или Символическое Реальное. Или в кантовской диспозиции — не вещи-в-себе, а явления, проекции нашей фантазии на Реальное, результат предположений, как должно выглядеть и функционировать Реальное.

Известной сентенции о том, что конец света проще представить себе, чем конец капитализма, «Космополис» противопоставляет картину внутренней деградации капитала. Финальный поединок раба и господина (длинная сцена объяснения-дуэли между Эриком Пэкером и Ричардом Шитсом) переходит в чтение обвинительного акта: «Ты должен умереть из-за твоих мыслей и поступков. Из-за твоего дома и тех денег, которые ты за него заплатил. Из-за твоих ежедневных осмотров у врача. Только за это ты уже заслуживаешь смерти. Осмотр у врача каждый день. Из-за того, сколько у тебя было и сколько ты потерял. Из-за лимузина, портящего тот воздух, который необходим людям в Бангладеше. Только из-за этого ты уже заслуживаешь смерти».

Но офисный пролетарий Шитс — не единственный могильщик капитализма. Интегральной метафорой «Космополиса» становятся крысы — и те, что первыми бегут с корабля, и те, что переносят смертельную болезнь. Чума капитализма — это, помимо прочего, неконтролируемое перепроизводство денег: «Я как-то стихотворение читал, там крыса становится единицей валюты». Аналогия самая прямая: крысы переносят чуму, деньги переносят болезнь капитализма. Садомазохистская связь раба и господина, труда и капитала зримо проявляется в одновременно «освобождающей» и «закрепощающей» функции денег.

Проблема в том, что тормозящая и связывающая функция товарно-денежных отношений вступает в противоречие с неизбежным развитием информационного общества. Усиливающиеся противоречия между священным для капитализма копирайтом и принципами свободного распространения интеллектуальных продуктов в Сети (на торрентах и т. п.) есть в то же самое время противоречие между самим капитализмом и свободным развитием общества. В ближайшей перспективе, как и в финале «Космополиса», место капитализма — на помойке истории.

Литература и источники

Бодрийяр Ж. (1995) Система вещей. М.: Рудомино.
Гиллиам Т. (2016) Гиллиамески. Предпосмертные мемуары. М.: АСТ: CORPUS.
Жижек С. (2004) Ирак: история про чайник. М.: Праксис.
Жижек С. (2011) Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». М.: Европа.
Жижек С. (2014) Киногид извращенца. Кино, философия, идеология: Сборник эссе. Екатеринбург: Гонзо.
Жижек С. (2010) О насилии. М.: Европа.
Кракауэр З. (1977) От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино. М.: Искусство.
Цветков А. (2015) Маркс, Маркс, левой! М.: Свободное марксистское издательство.
Эрн В. (1914) От Канта к Круппу // Русская мысль. Кн. XII. С. 116–124.
Юсев А. (2017) Кинополитика. Скрытые смыслы современных голливудских фильмов. М.: Альпина Паблишер.
Ямпольский М. (1993) Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ киноискусства.

CAPITALISM AS A MOVIE ANTI-HERO

Vyacheslav Kornev (e-mail: vvkornev@gmail.com). Faculty of Humanities of The Bonch-Bruevich Saint Petersburg State University of Telecommunications (Saint Petersburg, Russia).

Capitalism and cinema have some specific, essential features in common. Commercialization of entertainment comes in hand with the visualization of social order. Typically, the concept of capital finds its symbolic embodiment on the screen through scenes of exorbitant spending or destruction, fascination with the abundance of commodities and omnipotence of power. At times, the background representation of capitalism is accompanied by the critical review of social order. This relation between the visual context and the discourse reveals the fundamental gap in understanding capitalism.

Keywords: capitalism, Marxism, system, matrix, fantasy, desire, alienation, power, money, cinema, science fiction, history, ideology.

JEL: D11, D63

«Прохиндиада, или Бег на месте»: кинематографический взгляд на общество и экономику СССР первой половины 1980-х годов

Денис Кадочников

Кадочников Денис Валентинович (e-mail: dkadochnikov@yahoo.com), кандидат экономических наук, доцент факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

В кинофильме «Прохиндиада, или Бег на месте», вышедшем на советские экраны в 1984 году, поднимаются темы блата и теневой экономики, которые в позднем СССР приобрели особую остроту. Авторы фильма смогли реалистично отобразить скрытые механизмы и принципы функционирования советского общества, присущие ему противоречия, явления, которым впоследствии будет посвящено множество научных и публицистических работ. Но ценность этого кинематографического произведения определяется не только иллюстрацией проблем, которые уже тогда были очевидны и которые в той или иной мере характерны и для постсоветского общества, и для других стран. При внимательном просмотре фильма современный зритель способен увидеть больше, чем просто авантюрную историю. Возможно, даже не вполне осознанно, но авторам удалось очень точно выявить и проиллюстрировать трагическую дилемму, с которой сталкивался советский человек 1980-х годов.

Ключевые слова: блат, теневая экономика, советское общество, кинематограф, Гребнев, Трегубович, Калягин.

JEL: Z1, P2

Введение

В какой мере художественное произведение может служить источником более или менее достоверной фактологической информации о времени, в котором оно было создано? Художественность произведения подразумевает его образность, а значит, требует обобщения, иносказания, утрирования. Художественный взгляд на реальность отличается от взгляда научного или публицистического, от документирования реальности. И все же авторское, художественное изображение реальности (в отличие от конструирования альтернативной реальности) не предполагает полного отрыва от этой самой реальности, в его основе — тот же метод абстракции, что используется и в научных моделях. Утверждать, что художественная абстракция чем-то принципиально отличается от научной абстракции, нельзя: в обоих случаях имеет место обобщение, выделение главного (причем критерием того, что является главным, а что — второстепенным, в любом случае является субъективное суждение автора). Обобщенное или типизированное отражение тех или иных реальных явлений в художественных произведениях, а также более или менее точные описания конкретных деталей, срисованных с натуры, зачастую сочетаются с вымыслом, с дополнением реальности, но то же самое можно сказать и о множестве научных моделей (особенно в экономической теории), которые часто включают совершенно нереалистичные допущения. Кроме того, работа над художественным произведением не требует от автора переосмысления и преобразования вообще всех элементов реальности. Напротив, в силу целого ряда причин, прежде всего связанных с человеческой психологией (причем как со стороны авторов,

так и со стороны аудитории), создатели художественных произведений частью осознанно, частью неосознанно совмещают в них обобщения и вымысел, с одной стороны, и реалистичный контекст, в той или иной мере насыщенный вполне документальными деталями, с другой стороны. Точность последних, как правило, тем выше, чем ближе описываемые реалии автору, чем непосредственнее он знаком с ними. В исторических реконструкциях, описывающих прошлое, достоверность и полнота фоновых деталей определяются объемом доступных автору и его консультантам научных сведений о соответствующем периоде, наличием сохранившихся памятников и предметов быта, а также своего рода интеллектуальными фильтрами авторов, которые субъективно отсеивают все то, что кажется несущественным, непринципиальным, неинтересным зрителю. Вследствие этого сложно представить историческую реконструкцию (например, кинофильм или живописное полотно о далеком прошлом), к которой внимательный историк и/или очевидец реконструируемых событий не мог бы предъявить фактологических претензий. Иначе обстоят дела с художественным изображением времени, места, общества, которые автор художественного произведения непосредственно наблюдает. В этом случае изображение предметно-событийного фона, фактуры времени и места, как правило, не требует особых усилий или поисков со стороны автора; более того, в известной степени современный автору контекст воспроизводится им нецеленаправленно, даже неосознанно, подобно тому, как кинокамера наряду с игрой актеров, массовкой и подобранным для соответствующей сцены реквизитом фиксирует и то, что существует в реальности независимо от съемок фильма. Благодаря этому художественные произведения разнообразных жанров (а кинематографические в особенности) зачастую

способны поведать о времени и месте своего создания даже больше, чем намеревался поведать автор. Детали фона, второстепенные сюжетные линии и персонажи художественного произведения часто документируют и иллюстрируют реальность не хуже архивных документов или музейных экспонатов, хотя для того, чтобы выделить такие детали, могут потребоваться определенные усилия. Так что многие художественные произведения, в том числе и кинематографические, вполне могут рассматриваться если не как научные модели описываемых явлений, то как заслуживающие доверия иллюстрации, которые могут использоваться не только для развлекательных целей, но и (особенно в сочетании с релевантными данными научных исследований, статистикой, документами) в обществоведческих дискуссиях и в образовательной деятельности как ценный иллюстративный материал. Предлагаемая вниманию читателя статья является попыткой взглянуть в этом ключе на художественный фильм, авторы которого изобразили современное им советское общество, затронув при этом ряд острых социально-экономических проблем того времени.

О времени

Фильм «Прохиндиада, или Бег на месте» (киностудия «Ленфильм», режиссер-постановщик — Виктор Трегубович, автор сценария — Анатолий Гребнев) вышел на советские экраны в 1984 году, более трех десятилетий назад, на излете эпохи застоя, незадолго до начала перестройки. В феврале того года скончался Ю. В. Андропов, руководивший партией и государством с 1982 года, а до того бывший с 1967 года председателем КГБ СССР. Будучи в силу своей должности прекрасно информирован о реальных социально-эко-

номических проблемах страны, он предпринял попытку приступить, наконец, к их решению посредством комплекса административно-дисциплинарных и пропагандистско-идеологических мер. Андропов понимал, что советской системе необходимо глубокое реформирование, к которому он так и не успел в полной мере приступить. Проблема подготовки к проведению реформы советской экономики и во времена Андропова, и при его преемниках осложнялась, с одной стороны, догматической верой в постулаты марксизма-ленинизма, а с другой — тем, о чем сам Андропов заявил на пленуме ЦК КПСС в 1983 году: «Если говорить откровенно, мы еще до сих пор не изучили в должной степени общество, в котором живем и трудимся, не полностью раскрыли присущие ему закономерности, особенно экономические». Впрочем, в данном случае второе является скорее следствием первого: непонимание того, что работает и что не работает в экономической сфере, было связано не с недостатком информации, а с идеологическими шорами, которые не допускали трезвого, рационального осмысления действительности*. Меры, которые Андропов все же успел инициировать за свое короткое правление, сами по себе были заведомо недостаточны для разрешения тех фундаментальных противоречий, которые к тому времени накопились в советском

* К трезвому и рациональному осмыслению действительности была неспособна или, скорее, не готова и не заинтересована в ней прежде всего государственная и партийная бюрократия. Сам Андропов и окружавшие его эксперты, по-видимому, осознавали и изъяны сложившейся системы, и вред догматизма, и необходимость использования не только административных методов, но и внедрения в советскую экономику элементов рынка, хотя о переходе к рыночной экономике в полном смысле этого термина речи не шло. См., в частности: Круглов, Лабудин (2010), Лабудин (2015).

обществе и в экономике. После смерти Ю. В. Андропова Генеральным секретарем ЦК КПСС и руководителем государства (примерно на один год, до марта 1985 года) в возрасте 72 лет становится К. У. Черненко, к тому времени уже тяжело больной и воспринимаемый информированными слоями общества как переходная фигура.

На этом историческом фоне выходит на экраны кинокартина «Прохиндиада, или Бег на месте». Режиссер-постановщик фильма — Виктор Трегубович, снявший ряд кинокартин разнообразных жанров: от мелодрам до производственных и социальных драм. Сценарий к фильму написал кинодраматург Анатолий Гребнев (настоящее имя — Густав Айзенберг). Реалистичность и актуальность «Прохиндиады» — это в значительной мере его заслуга как драматурга*.

* В своих мемуарах Гребнев (2006) отмечает, что ряд черт главного героя фильма — Сан Саныча — это отражение черт реальных лиц (так, например, сцена с подписанием Сан Санычем пачки поздравительных открыток воспроизводит реальную практику одного из знакомых Гребнева, которую сам Гребнев осуждал как не вполне бескорыстную). Другая кинокартина по сценарию Гребнева, вышедшая на советские экраны в том же 1984 году, — фильм «Время желаний» — отчасти поднимает сходную с «Прохиндиадой» тематику использования социальных связей, а по сути — блата в позднесоветском обществе. Главная героиня — косметолог, которая благодаря многочисленным связям умудряется проворачивать немыслимые для большинства обывателей комбинации. В этом фильме, пожалуй, даже отчетливее, чем в «Прохиндиаде», выражена идея о том, что придание своим неделовым знакомствам делового характера и наоборот — это своего рода трагедия советского общества 1980-х, в котором иного пути (требующего возможности явных рыночных отношений и позволяющего четко разграничить личное и деловое) у многих энергичных и предприимчивых людей по большому счету не было. Совмещение личного и делового, даже в тех случаях, когда стороны вроде бы осознают эту двойственность и даже заинтересованы в этом, так или иначе

Фильм начинается со своеобразного эпилога — сцены посещения Сан Санычем (в исполнении Александра Калягина) ресторанного банкета в честь успешной защиты диссертации одним из его многочисленных знакомых. Он опаздывает, но, когда наконец находит нужный ему зал, его встречают с радостью и почтением. Виновник торжества (он с Сан Санычем на «вы») усаживает его во главе стола, но тот, судя по кратким репликам, пришел не угощаться (что активно делают все остальные гости): он не мешкая просит представить его гостям. Защитившийся диссертант представляет Сан Саныча гостям со словами: «Есть наука, которой этот человек владеет в совершенстве, товарищи! Это наука дружбы! Да, товарищи, это — наука, доступная, увы, в наше время совсем немногим. Для него не существует слова „нет“, когда речь идет о его друзьях. Александр Саныч Любомудров!» Зритель понимает, что Сан Саныч и есть главный герой фильма, а сразу за этим следуют открывающие титры с названием фильма «Прохиндиада, или Бег на месте» и фраза: «В самых известных толковых словарях нет слова „прохиндей“. Между тем, смысл его понятен каждому». Это утверждение неверно, поскольку слово «прохиндей» есть и в толковом словаре Ожегова, и в словаре Даля, и в других словарях, и по поводу его значения особых разночтений нет: прохиндей — это жулик, махинатор, мошенник, обманщик, хитрец и ловкач (причем в отрицательном смысле). Фильм задуман как разоблачение и осуждение такого прохиндея, авторское отношение к герою вполне недвусмысленно выражено уже в первые минуты. И все же фильм представляет собой не просто сатирическую карикатуру, не сводится к авантюрной истории. Как это бывает с подлинно

придает отношениям оттенок неискренности и небескорыстия, как полагал Анатолий Гребнев.

реалистичными произведениями, создатели «Прохиндиады» смогли, пусть в утрированном виде, отразить в фильме реалии своего времени, создали собирательные, но живые, многогранные и неоднозначные образы героев, включая главного. Им удалось адекватно воспроизвести множество деталей и нюансов своего времени, и это делает фильм чем-то большим, чем история об отдельно взятом махинаторе. «Прохиндиада» оказалась весьма реалистичным произведением, которое о советском обществе и экономике середины 1980-х годов, а также о состоянии умов в ту переломную эпоху вдумчивому и внимательному зрителю способно рассказать больше, чем многие иные произведения с претензией на документальность.

О блате

Хотя в фильме ни разу не звучит слово «блат», но по сути именно тема блата, его роли в советском обществе и экономике, его воздействия на человеческие отношения является ключевой темой фильма. Этому феномену посвящено множество работ по экономике и социологии, ведь значение блата, особенно в поздний советский период, было весьма велико. Понятен и интерес к феномену блата писателей, драматургов, сценаристов, ведь блат затрагивает не только общественные, но и личные отношения, влияет и на психологию отдельного индивида, и на общественную мораль, и в конечном счете на экономику и государственное управление. Тема выстраивания блатных отношений поднимается с первых же минут фильма. Первая после открывающих титров сцена — это сцена прощания Сан Саныча с новыми знакомыми. Нескольким гостям с того самого банкета, которые подвезли его до дома и, памятуя о «науке дружбы», ко-

торой в совершенстве владеет Сан Саныч, попросили «на всякий случай» номер его телефона, Сан Саныч, называя их «друзьями», раздает свои визитки, предлагая звонить «утром — до восьми, вечером — после одиннадцати, в любое время. В любое время!». Вернувшись домой, он, несмотря на поздний час, принимается писать поздравительные открытки многочисленным «контактам» по случаю предстоящего Международного женского дня. В США, например, такая практика «приобретения друзей», а также регулярного напоминания о себе с прицелом на возможное взаимовыгодное сотрудничество в будущем называется *networking* и считается важным и позитивным социальным навыком, о котором постоянно напоминают студентам бизнес-школ, слушателям разнообразных тренингов и читателям книг по личностному развитию, предпринимательскому успеху и т. п. В постсоветские годы она получила широкое распространение и в России, особенно в предпринимательской среде. Впрочем, сама по себе ценность накопления и поддержания деловых, профессиональных да и вообще любых личных связей и контактов известна едва ли не с древности. На языке экономической теории речь идет о деятельности, направленной на накопление социального капитала, который может приносить своим обладателям экономические выгоды, облегчая социальные взаимодействия и снижая связанные с этим трансакционные издержки. В этическом плане налаживание личных контактов с прицелом на возможное взаимовыгодное сотрудничество большинство людей (причем в самые разные времена и в разных культурах) вряд ли осудит, при условии что намерения сторон взаимно ясны, то есть если подразумеваются потенциальные взаимные услуги и выгоды, а не корыстный расчет одной стороны и наивное бескорыстие другой (как в случае с имитацией влюбленности или увлеченности в рас-

чете на приданое или на содержание и т. п.). Отличие блата от того, что сегодня принято называть *networking*, заключается в том, за чей счет в итоге оказываются услуги. Как отмечает в своем исследовании Леденева (*Ledeneva*, 1998), блат представляет собой форму обмена, промежуточную между торговлей или бартером, с одной стороны, и дарообменом — с другой. Блат не подразумевает точную эквивалентность и одновременность обмена, но все же требует взаимности. Это придает блатным отношениям личный характер, характер обмена услугами. При этом в советском обществе такие услуги чаще всего подразумевали обеспечение доступа к дефицитным ресурсам, не являвшимся личной собственностью «благодетеля», а относившимся к государственным, общественным ресурсам, а значит, подразумевали и обход официального, законного порядка доступа к ним.

Обойтись же без блата и искоренить его в условиях дефицита и нерыночного ценообразования было невозможно — блат был следствием нерыночного ценообразования в административно-командной экономике и стал ее неотъемлемой частью. Та же Леденева упоминает о том, что в послевоенное время в советской экономике начинает формироваться феномен «толкача» — человека, который выстраивал систему социальных связей и использовал ее не в собственных интересах, а в интересах снабжения своего предприятия или сбыта его продукции, то есть для выполнения спущенных сверху планов, поскольку иным путем, кроме как посредством блата, было не добиться. Использование социальных связей в личных целях и/или же в интересах коллектива или предприятия, то есть, пользуясь устоявшимся советским термином, использование блата в советской административно-командной экономике, по мнению большинства исследователей данного феномена, было неизбежным

следствием неизлечимых изъянов этой системы и хоть как-то их компенсировало.

По небезосновательному мнению советских идеологов, блат представлял собою угрозу социалистической модели общества. Выстраивание Сан Санычем системы горизонтальных связей, подразумевающих взаимные услуги и взаимные выгоды,— это альтернатива и прямой вызов советской административной и экономической системе, даже несмотря на то, что ничего прямо противозаконного Сан Саныч старается не совершать. Неслучайно один из героев фильма — «цеховик», то есть настоящий преступник с точки зрения советского законодательства,— говорит о нем: «Он с законом на „вы“». Впоследствии, когда в силу стечения обстоятельств, а не намеренно Любомудров оказывается вовлечен в аферу, инициированную этим «цеховиком», и бежит из города, следователь, расследующий его исчезновение по заявлению жены, в разговоре с коллегой также замечает: «Ничего за ним не числится по нашей линии... Что любопытно...» Впрочем, даже если оставить за скобками потенциальный ущерб государству и обществу, за счет которых становится возможен блат, даже если предположить, что речь идет о взаимных услугах за собственный счет, деятельность Сан Саныча все равно выглядит антисоветской. Горизонтальные связи индивидов, нацеленные на их взаимную выгоду и остающиеся более или менее в законных рамках,— это в экономическом плане есть не что иное, как зачатки рыночных отношений, а в политическом — зачатки если не гражданского общества (общества, члены которого способны решать ряд актуальных для себя вопросов без привлечения государства), то по крайней мере общественного плюрализма*. Если в свое время Екатерина II назвала Радищева за его книжную крити-

* О роли блата и неформальных связей в формировании кор-

ку существующего строя «бунтовщиком, хуже Пугачева», то с точки зрения советской идеологии (и история страны это в конечном итоге подтвердила) деятельность Сан Саныча и ему подобных носила (пусть и ненамеренно) куда более подрывной характер, чем словесные атаки на советскую систему со стороны, к примеру, диссидентов. Так что обличительный пафос кинокартины вполне объясним*.

Стоит заметить, что по сюжету фильма Сан Саныч, несмотря на все свои связи, не то что не является подпольным миллионером, его и просто обеспеченным человеком назвать сложно, даже по советским меркам. Квартира Любомудрова, обстановка в ней, его манера одеваться — все говорит о материальном достатке лишь несколько выше среднего. По его собственным словам, было время, когда они с женой «мыкались по углам», начинали с нуля. Он, очевидно, стремится к достатку и благополучию, но пока что находится лишь на пути к нему, и это, вероятно, заставляет его действовать так активно, так настойчиво обзаводиться знакомствами, с такой готовностью предлагать свои услуги и дружбу едва знакомым, но потенциально полезным в будущем людям**. Сан Саныч — делец,

---

поративизма и плюрализма в советском обществе см., напр.: Перегудов (2010).

* Кстати, по мнению некоторых исследователей (см., напр.: Гудков, Дубин (2002, 2003)), системы неформальных связей и отношений, как и практика блата, которые сложились в советском обществе, в постсоветский период не исчезли, оказавшись весьма живучими и устойчивыми, и обусловили сложность трансформации общества и экономики и малую эффективность рыночных и демократических реформ.

** Путь, по которому вынуждены были идти многие советские граждане, стремившиеся повысить свое благосостояние, ведь в условиях товарного дефицита необходимые блага нужно было «доставать», так как их сложно было найти в магазине и купить. См., напр.: Нечаева (2012), Гринько (2014).

организатор, можно сказать, предприниматель. Он активно использует свои знакомства и связи для достижения самых разнообразных целей, причем с обоюдной выгодой для тех, с кем он взаимодействует и кого он сводит друг с другом. В его действиях нет прямого мошенничества или обмана, во всяком случае по отношению к тем, с кем он непосредственно имеет дело. Возможно, в его деятельности есть некий потенциальный ущерб для государства, его экономических и иных планов, которые Сан Саныч своей бурной активностью, скажем так, корректирует, и отнюдь не в интересах общества в широком понимании (например, когда для устройства в аспирантуру некоего молодого человека, сына знакомых его знакомых, он использует свои связи для увеличения числа мест в аспирантуре с плановых четырех до семи, щедро делясь с руководством учебного заведения («Три дополнительных места, одно из них мое, два — Ваши»), или когда использует рабочее время для собственных дел). Об ущербе общественным интересам от бурной активности Любомудрова, впрочем, говорить в советском контексте первой половины 1980-х годов довольно сложно, зная, насколько неэффективно использовались в то время самые разнообразные ресурсы, насколько к тому времени государственные и ведомственные планы утрачивали адекватность запросам общества, насколько ориентация на количественные отчетные показатели подменяла собой ориентацию на качественный результат. Так, отсутствие Сан Саныча на рабочем месте в рабочее время (он работает в группе обеспечения в Центральном научно-исследовательском институте садоводства и виноградарства) — это то, с чем как раз при Андропове начали активно бороться власти, организуя, в частности, в дневное время милицейские облавы в кинотеатрах и иных общественных местах, чтобы выявить прогульщиков. Но низкая трудовая дис-

циплина в поздний советский период была прямым следствием отсутствия эффективных механизмов мотивации сотрудников, отсутствия прямой связи между затраченными усилиями и уровнем оплаты труда, а в ряде случаев — изначального отсутствия в деятельности сотрудников многих организаций ориентации на конкретный фактический результат, а не на выхолощенные отчетные показатели. Проблема заключалась не в том, что люди отсутствовали на рабочем месте, а в том, что, даже находясь на нем, они значительную часть времени занимались деятельностью, польза которой для общества или даже для конкретной организации обнаруживалась лишь формально, в виде соответствия неким планам*. Так что искать в прогулах источник проблем советской экономики вряд ли разумно — это был симптом, следствие фундаментальных проблем плановой системы в позднесоветский период.

О теневой экономике

Тема теневой экономики в СССР — это вторая ключевая тема, поднятая в фильме. Она воплощена на экране в лице Тимофея Тимофеевича — подпольного советского предпринимателя, «цеховика». Подпольное предпринимательство не только с точки зрения советского законодательства, но и с точки зрения закона любой страны с рыночной экономикой является преступлением, поскольку подразумевает уход от налогов, невыполнение разного рода обязательств перед сотрудниками и т. д. Проблема с предпринимательством в позднее советское время заключалась в том, что законно заниматься частным предпринимательством

* О трудовой дисциплине и о стимулах к работе на советских предприятиях см., напр.: Соколов (2004).

нельзя было в принципе (продажу собственной сельхозпродукции на рынке или сдачу жилья туристам в курортных городах частным предпринимательством назвать сложно, хотя в южных республиках СССР некоторым удавалось сколотить на этом какой-никакой, но капитал)*. Полное огосударствление, упор на централизованное планирование (когда-то в известной степени оправданное, но к 1970-м годам уже изжившее себя в прежнем виде), искоренение рыночных элементов были в числе причин, способствовавших нарастанию структурных диспропорций в советской экономике. Для обывателей эти диспропорции проявлялись в виде товарного дефицита, причем дефицита в том числе и банальнейших изделий, организация производства которых никакой проблемы по большому счету не представляла (если бы предприятия могли устанавливать адекватные себестоимости и запросам покупателей цены на такую продукцию). А ведь в условиях ограниченного ассортимента, например, одежды советские люди готовы были платить больше за изделия, даже минимально адаптированные к их потребительским запросам. Судя по разговору, свидетелем которого случайно становится Сан Саныч на «свадьбе» дочери, Тимофей Тимофеевич руководил подпольным цехом по изготовлению футболок или, можно предположить, даже просто по нанесению надписей на иностранных языках на футболки (приобретавшиеся, скорее всего, по низким государственным ценам) с дальнейшей перепродажей на черном рынке (уже по гораздо более высоким ценам). Подпольный цех по-советски — это необязательно действительно подпольные производственные мощности и не-

* Об истории советского предпринимательства и феномене «цеховиков» см., в частности: Бессолицын (2010), Успенский (2013), Пихоя (2016).

официально привлеченные работники. Незаконное производство зачастую организовывалось на производственных мощностях государственных предприятий и с привлечением работников этих предприятий, но вне рамок официального рабочего времени. Выгоды от такого рода деятельности для ее организаторов были тем выше, чем острее был дефицит той или иной продукции, и перевешивали угрозу потенциального наказания, тем более в условиях коррупции; «они долго не сидят», как уверил Сан Саныча шашлычник Коля, также знакомый с Тимофеем Тимофеевичем, в ответ на известие о его аресте*. При этом мнение многих (впрочем, далеко не всех) советских граждан на этот счет прозвучало в диалоге гостей, приглашенных Сан Санычем на «свадьбу» Марины:

«— Вы же видели эти майки с иностранными надписями, — так сказать, последнее увлечение нашей молодежи?

— Ну, ну, и что?

— Оказывается, это наше же производство, ну, конечно, кустарное, так сказать, подпольный бизнес, но ведь целая фабрика! И делают на этом миллионы! Теперь за них взялись...

— А я бы за это не сажал, а наоборот, давал бы премии...

— А я взяла бы такого бизнесмена и поручила бы ему выпуск каких-то дефицитных изделий — был бы толк!»**

* По данным Корягиной (1990), к середине 1980-х годов в теневом секторе советской экономики было занято более 30 млн человек. Олейник и Савин (2009) приводят данные о том, что по некоторым товарным позициям в те годы до 30–40% продукции производилось в теневом секторе.

** Впрочем, такое мнение было характерно скорее для относительно обеспеченных граждан (к каковым, кстати, относятся гости Любомудрова в фильме). По мере нарастания эко-

При первом знакомстве с Любомудровым Тимофей Тимофеевич моментально понимает, почему ему не нужны деньги за услуги по организации строительства дачи и почему ответные услуги для него предпочтительнее: и он, и Сан Саныч уже все понимают относительно того, как функционирует советская экономика, и активно пользуются этим. Но если Сан Саныч пытается оставаться в рамках закона, то Тимофей Тимофеевич сознательно идет против закона, ведь ставки слишком высоки. Впрочем, по сюжету в конечном итоге Сан Саныч оказывается в шаге от того, чтобы быть (незаслуженно) признанным соучастником Тимофея Тимофеевича,— именно это и подталкивает Сан Саныча к бегству. В этом повороте сюжета есть своя правда: те неформальные отношения, отношения блата, что так усердно выстраивали советские граждане, подобные Сан Санычу, их стремление к материальному благополучию в системе, которая право на такого рода цели за индивидами не признавала, в какой-то момент с большой долей вероятности (и часто вопреки их намерениям) все равно приводили их к соприкосновению с теневым или откровенно преступным миром; оставаться в рамках закона, стремясь при этом переиграть систему, в долгосрочной перспективе вряд ли было бы кому-то под силу.

номического расслоения в СССР те советские граждане, которые осознавали свою обделенность, зная так или иначе об уровне жизни, доступном номенклатуре и «цеховикам», все чаще (в том числе и в письмах в органы власти) выражали свое возмущение разрывом между теорией и практикой социализма, а решения предлагали скорее агрессивно-уравнительные, а отнюдь не рыночные. См., в частности: Попова (2016).

О беге на месте

Если темы блата и теневой экономики представлены в фильме отчетливо, так, что за соответствующими перипетиями сюжета четко прослеживается вполне однозначная позиция автора сценария и режиссера, то с прочими персонажами фильма все не так однозначно, но не менее интересно. При поверхностном просмотре фильма они кажутся лишь своего рода социальным контекстом, фоном для сюжета; в уста многих из них авторы вкладывают реплики, осуждающие действия Сан Саныча, протестующие против его жизненных принципов. Но если отвлечься от основной сюжетной линии и вслушаться, всмотреться в поступки и слова второстепенных героев, то выяснится, что тем самым «бегом на месте» занимается не только и даже не столько Сан Саныч (он, по крайней мере, в немаленьком кругу своих знакомых обеспечивает эффективное использование доступных ресурсов, которые в противном случае с высокой вероятностью не использовались бы вообще), сколько большинство из них, осуждающих его. Сложно сказать, собирались ли авторы фильма обличать советское общество или просто реалистично отразили характерные для него человеческие типы, но по факту именно изображение второстепенных персонажей позволяет рассматривать фильм как обличение всего позднесоветского общества, а вовсе не (или не только) главного героя. Рассмотрим же их, так сказать, поименно.

Майя Никитична — руководитель научной организации, к которой Любомудров обращается с просьбой о содействии в поступлении в аспирантуру сына знакомых его знакомых, в свою очередь предлагая свои услуги в будущем. Она поначалу отказывает Сан Санычу с показным возмущением, но при этом

в качестве аргумента приводит не неэтичность или незаконность приема в аспирантуру кого-либо вне официального конкурса, а ограниченность мест — на текущий год в плане стоят четыре места (по словам самой Майи Никитичны, «только четыре»). Любомудров предлагает добиться расширения плана приема, обратившись с официальным запросом в вышестоящие инстанции, но не через официальные каналы, а через него, а уж он постарается, чтобы запрос не завернули. При этом ясно, что сама Майя Никитична ни с какими инициативами и запросами наверх обращаться и не пыталась, а приняла план приема как есть, хотя и будучи им явно неудовлетворенной. Готовность и способность Любомудрова взяться за переговоры с ее же начальством заставляют ее едва ли не с восхищением произнести: «Ну Вы и наглец!» Этот персонаж хоть и занимает руководящую должность, но инициативу на себя не берет, даже не пытается влиять на спускаемые сверху планы.

Виктор Викторович Потемкин — новый руководитель института, в котором работает Сан Саныч. Отличается «демократизмом», но особого свойства: ходит на работу в свитере и джинсах, но сотрудникам перейти на столь свободную форму одежды не предлагает (хотя, учитывая особый статус джинсов как дефицитного и престижного товара в 1984 году, это, скорее, выглядело как позерство или пижонство директора перед подчиненными). Из разговора Сан Саныча с коллегами, а затем и с самим Потемкиным зритель узнает, что тот назначен на эту должность усилиями Любомудрова. Сам Потемкин Сан Саныча поначалу не узнает (вернее, делает вид, что не узнает, так как по ходу разговора внезапно вспоминает и имя, и отчество героя и его должность), а последний напоминает, что они встречались «у Скориковых на даче» и именно он, Сан Саныч, сыграл роль

в назначении на должность директора института человека со стороны — «варяга», причем конкретно Потемкина. В ответ тот произносит очень показательную фразу: «Варяг здесь не помешает. Я думаю, Ваш институт нужно подтянуть». Чувствуется, что он не воспринимает себя частью института, даже уже будучи его директором. Впоследствии, изучив личное дело Любомудрова, он вызывает его к себе, предъявляя довольно странную претензию. По документам у Сан Саныча — неполное высшее образование; этого, по мнению Виктора Викторовича, не вполне достаточно для занимаемой Любомудровым должности старшего специалиста. Странность тут в том, что речь идет о должности старшего специалиста не где-нибудь, а в отделе обеспечения. Сан Саныч — снабженец, а не инженер, не конструктор, не научный сотрудник. А уж навыками снабженца он, судя по всему, обладает отменными, хотя они и не востребованы в институте так, как за его пределами. По словам Потемкина, вопрос о несоответствии уровня образования должности может встать при реорганизации института. Когда Сан Саныч предлагает, воспользовавшись моментом, посодействовать (опять же через свои каналы) в реорганизации, а точнее, в расширении штата института, попутно демонстрируя директору свою потенциальную полезность, влиятельность и конструктивный настрой, тот внезапно предлагает ему перевод из Москвы в филиал в Кинешме, что для Любомудрова означает ссылку. Антипатия Потемкина к Любомудрову становится очевидной, как очевидной становится и ее не вполне рациональный характер — никаких конкретных претензий по работе Любомудрову он за весь фильм так и не предъявляет, а предложение Любомудрова использовать его связи в интересах института и/или лично Потемкин игнорирует, притом что самому Сан Санычу от директо-

ра ничего, кроме уже занимаемой им (и не ахти какой важной) должности, не нужно (сложно сказать, зачем Любомудрову с его связями нужна именно эта должность, не самая высокая и сама по себе не связанная с какими-то особыми возможностями; в середине фильма есть небольшой эпизод, который, возможно, содержит разгадку: в одном отделе с Любомудровым работает молодая женщина — его любовница, отношения с которой, очевидно, заменяют Сан Санычу давно прошедшие чувства к собственной жене, превратившейся, по сути, в его домработницу). Любомудров пытается деликатно намекнуть директору, что с ним выгоднее дружить, а не конфликтовать, устроив как бы случайную встречу на чьей-то даче в компании влиятельных людей, демонстрирующих свое расположение Любомудрову перед Потемкиным. Последний неслучайность встречи понимает, но не меняет своей линии и впоследствии продолжает настаивать на уходе Любомудрова. Сан Саныч решает от тонких намеков перейти к более эффектным шагам и добивается дополнительных штатных единиц для института. Однако Потемкин (к концу фильма уже в костюме и галстуке) заявляет, что ему новые штатные единицы не нужны, поскольку он считает нужным, наоборот, сократить штат. Аргументирует он это несколько парадоксальным образом: «Чем меньше людей, тем виднее работа, согласны? Лучше пять человек, но таких же активных, как Вы... Хотя лично Вы мне, честно говоря, не нужны». На возражение Сан Саныча, который настаивает на своей нужности, он с пафосом отвечает: «Нет, Александр Саныч, я понимаю, в Вашей системе есть свои правила и, может быть, даже преимущества. Но я бы хотел обойтись без этого... Попробую, а вдруг!» Глядя на те годы из XXI века, можно сказать, что созданный в фильме образ Потемкина как руководителя нового типа

и антагониста Любомудрова — это удивительно точное предсказание относительно тех, кто будет рваться и дорвется-таки до власти в постсоветские годы. Испытывая небезосновательную антипатию к системе отношений, сложившихся в позднесоветском обществе, он стремится разрушить ее и, не предлагая внятной альтернативы, провозглашает: «Попробую, а вдруг!» Эта фраза очень верно описывает те многочисленные «реформы» без ясной цели, которые начались в стране вскоре после выхода «Прохиндиады» на экраны. Символично и то, что как и многие ярые постсоветские критики советской системы были и есть плоть от плоти этой системы по образу мышления и по методам работы, так и Потемкин по сюжету стал директором именно благодаря Любомудрову, а не в силу собственных достоинств. Возможно, в этом и кроется источник его антипатии к Сан Санычу как к живому напоминанию о том, кто он есть на самом деле. Если же с политэкономических высот спуститься на уровень института, которым руководит Потемкин, то и на уровне конкретной организации его деятельность на протяжении фильма выглядит не особо осмысленной. В его представлении «подтянуть» работу института — это не активизировать его деятельность, не поставить новые амбициозные цели, не привлечь для их достижения неиспользуемые ресурсы (включая социальный капитал Любомудрова), а сократить штат и укрепить дисциплину среди подчиненных (просто чтобы «служба медом не казалась») безотносительно каких-либо конкретных стратегических целей и задач.

Платон — молодой архитектор, судя по всему, еще студент. Сан Саныч регулярно обращается к его услугам для разработки проектов дачных домов, строительство и привлечение рабочих и материалов для которых организует сам (в фильме показан один такой

дом, но из разговора Сан Саныча с Платоном становится ясно, что этот дом не первый и не последний). Платон пытается разнообразить архитектуру своих проектов, в частности добавляя «кокошники», но Сан Саныч осаживает его: «Это надо убрать, это излишества! Архитектура должна быть экономной!» Платон, с его хорошей, но несколько архаичной речью, предстает в качестве своеобразной карикатуры на советскую интеллигенцию. Сходство усиливается и тем, что Сан Саныч не спешит оплачивать выполненные Платоном проекты, а, пользуясь его робостью, предлагает приплюсовать долг к старым долгам (подразумевается, что это происходит уже не в первый раз, но Платон вновь наступает на старые грабли).

Славик — друг дочери Сан Саныча Марины. Из слов матери Марины, Екатерины Ивановны, ясно, что отношения Славика и Марины не отличаются стабильностью: они то сходятся, то расстаются. Это тревожит Сан Саныча, и он решает поговорить со Славиком, выяснить его намерения. На вопрос Любомудрова о том, что Славик планирует делать теперь, когда он окончил вуз (это произошло за несколько месяцев до их разговора), Славик ничего определенного сказать не может, что его самого, однако, явно не тревожит. У него нет четких планов ни относительно работы, ни по поводу аспирантуры, ни по поводу брака с Мариной. Сан Саныч, не скрывая, что заботится о будущем свой дочери, решает поставить вопрос ребром: или Славик исчезает навсегда, или женится на Марине, а в качестве своеобразного «приданого» Сан Саныч устраивает карьеру и Марине, и ее будущему мужу.

Марина — дочь Сан Саныча. Ей 26 лет, и ни с карьерой (она музыкант и преподает в музыкальной школе), ни с личной жизнью (Славика она то привечает, то отталкивает, непрерывно предъявляя ему разно-

образные требования) у нее не ладится. Отец договаривается о прослушивании дочери в филармонии с перспективой зачисления в какой-то новый симфонический оркестр («поездки, гастроли, Латинская Америка»). Марина, правда, предпочитает проводить время со Славиком, а не готовиться к прослушиванию, что тревожит Сан Саныча, справедливо замечающего, что может устроить прослушивание, но не может за нее играть на арфе. С прослушивания (члены комиссии пришли позже на «целых полчаса» (!), а затем предложили подождать электрика, который наладит свет в зале) Марина с гневом уходит, считая ниже своего достоинства кого-либо дожидаться. Шокированный поведением дочери, Сан Саныч тем не менее через некоторое время договаривается о прослушивании «с консерваторией», но к тому моменту мысли Марины уже заняты другим: Славик наконец-то предложил ей жить вместе, и Марина согласилась, по ее собственному выражению, «пока»... Такая неопределенность Сан Саныча не устраивает, он решает организовать свадьбу «по высшему разряду» и «как у нормальных людей», невзирая на ответную истерику Марины. За день до свадьбы, на которую Сан Саныч пригласил огромное количество важных гостей и ради которой взлез в долги и впутался в аферу с «Мерседесом» Тимофея Тимофеевича, она в очередной раз расстается со Славиком. Свадьбу отменять поздно, поэтому в роли жениха выступает к случаю подвернувшийся Платон, не теряющий надежды все-таки получить от Сан Саныча свои деньги. Впоследствии Марина вновь сходится со Славиком... Марина стремится жить своей, независимой от родителей жизнью, но никаких практических усилий, чтобы устроить эту независимую жизнь, сама не предпринимает, а помощь отца отвергает. Она, похоже, и не особо представляет себе, как именно хочет жить и к чему

она стремится. Ей и Славику (как и значительной части советской молодежи того времени) смутно хочется чего-то отличного от жизни родителей, но чего именно — они не понимают и, что особенно важно, не особенно пытаются понять.

Прочие персонажи второго плана (супруга Сан Саныча, его любовница, его влиятельные знакомые и т. д.) своими поступками также не демонстрируют ни рациональности, ни энергичности, ни стремления добиться чего-то в своей жизни.

В конечном итоге пристальный взгляд на второстепенных героев фильма позволяет по-иному подойти к интерпретации названия фильма — «Прохиндиада, или Бег на месте». Здесь слово «или» могло бы рассматриваться не как указание на синонимичность двух понятий (на что также указывают запятая после первого слова и написание слова «Бег» с заглавной буквы), а как указание на их противопоставление, противопоставление манипуляций Сан Саныча (а также Тимофея Тимофеевича) и бессмысленной, по сути даже неосознанной имитации деятельности, имитации жизни окружающими их персонажами. Именно так, пожалуй, можно сформулировать основную дилемму и основную драму значительной части советского общества того времени: или прохиндиада, или бег на месте. Ну а название фильма можно было бы с полным основанием изменить на вопросительное: «Прохиндиада или бег на месте?»

Фильм «Прохиндиада, или Бег на месте» — это памятник своего времени, времени, когда социально-экономические проблемы уже нельзя было не замечать, когда в самых разных слоях общества все сильнее ощущалась потребность в критическом осмыслении окружающей действительности как условии дальнейших перемен к лучшему, но идеологические установки превращали поиск ответов на волнующие всех во-

просы в блуждание по кругу или, если угодно, в бег на месте (хотя авторы фильма вкладывали в эти слова совсем иное значение). Создатели «Прохиндиады», возможно, сами до конца того не осознавая, запечатлели в фильме трагическую парадоксальность умонастроений советских людей того периода, их представлений об обществе и экономике, ведь и сами они в то время были такими же советскими людьми, и эти умонастроения, как можно предположить, были характерны и для них самих.

Литература и источники

Бессолицын А. А. (2010) Предпринимательство в СССР // Вопросы новой экономики. № 3 (15). С. 59–70.

Гребнев А. (2006) Дневник последнего сценариста, 1942–2002. М.: Русский импульс. 631 с.

Гринько А. А. (2014) «Дефицитность» в жизни сельчан-дальневосточников эпохи «позднего» социализма // Вектор науки ТГУ. № 3 (29). С. 133–137.

Гудков Л., Дубин Б. (2002) «Нужные знакомства»: особенности социальной организации в условиях институциональных дефицитов // Мониторинг общественного мнения. № 3 (59). С. 24–39.

Гудков Л., Дубин Б. (2003) Институциональные дефициты как проблема постсоветского общества // Мониторинг общественного мнения. № 3 (65). С. 33–52.

Круглов В. В., Лабудин А. В. (2010) Стратегия экономических реформ Ю. В. Андропова // Управленческое консультирование. № 2. С. 116–139.

Лабудин А. В. (2015) Реформы Ю. В. Андропова: иной вариант перестройки // Научные труды Северо-Западного института управления. РАНХиГС при Президенте Российской Федерации (Санкт-Петербург). Т 6. № 4 (21). С. 27–36.

Нечаева Е. С. (2012) Структуры повседневности советского человека в период перестройки (опыт анализа биографических интервью) // Теория и практика общественного развития. № 8. С. 108–111.

Олейник Т. В., *Савин А. Б.* (2009) Особенности эволюции советской хозяйственной элиты в условиях перестройки. 1985–1991 гг. // Преподаватель — XXI век. № 3. С. 65–71.

Перегудов С. П. (2010) Плюрализм и корпоративизм в СССР и России (общее и особенное) // Полис. Политические исследования. № 5. С. 111–128.

Пихоя Р. Г. (2016) Власть. Номенклатура. Собственность. Об одной из причин распада СССР // Историческое место советского общества: Материалы Всероссийской научной конференции / Под общ. ред. А. Б. Ананченко. Московский педагогический государственный университет. Институт истории и политики. С. 7–22.

Попова О. Д. (2016) «В ЦК те же помещики и капиталисты...»: восприятие советскими людьми социального неравенства в СССР в 1960-е годы // Новый исторический вестник. № 2 (48). С. 72–81.

Соколов А. К. (2004) Трудовая политика на советских предприятиях с середины 1950-х гг. до конца 1980-х гг.: деградация стимулов к работе // Экономическая история: Ежегодник. 2003 / Отв. ред. Л. И. Бородкин, Ю. А. Петров. М.: РОССПЭН. С. 100–139.

Успенский В. А. (2013) Очерк истории предпринимательства в России // Мир новой экономики. № 1. С. 55–61.

Ledeneva A. V. (1998) Russia's eeconomy of favours: Blat, networking and informal exchange. Cambridge: Cambridge university press. 235 p.

"PROKHINDIADA, OR RUNNING ON THE SPOT": A CINEMATIC VIEW OF THE SOCIETY AND THE ECONOMY OF THE USSR IN THE FIRST HALF OF THE 1980S

Denis Kadochnikov (e-mail: dkadochnikov@yahoo.com). Candidate of Economic Sciences, associate professor of Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).

The movie "Prokhindiada, or Running on the Spot" was released on Soviet screens in 1984. It deals with the subjects of blat (informal system of mutual favors) and shadow economy — the issues that became particularly acute in the late Soviet period. The film authors have realistically portrayed hidden mechanisms and principles of function-

ing of the Soviet society, its inherent contradictions — the phenomena, which subsequently became topic of numerous academic publications. However, this cinematic work is valuable not only as an illustration of the problems that were already apparent and which, to some extent, can still found in the post-Soviet society, as well as in other countries. Modern viewer is able to see more than just an adventurous story in this film. Perhaps not even consciously, the authors were able to accurately identify and illustrate the tragic dilemma faced by the Soviet people in the 1980s.

Keywords: blat, shadow economy, Soviet society, cinema, Grebnev, Tregubovich, Kalyagin.

JEL: Z1, P2

Город кристаллов времени в фильме «Страна ОЗ» Василия Сигарева

Сергей Кропотов

Кропотов Сергей Леонидович (e-mail: kropotovi@yahoo.com), доктор философских наук, профессор кафедры философии Уральского государственного экономического университета (Екатеринбург, Россия).

В статье анализируется фильм Василия Сигарева «Страна ОЗ», который, по мнению автора, строится как перформанс насилия с целью апофатического утверждения позитивных ценностей — доверия к себе, самодостаточности субъекта в процессе движения во времени. Эта миметическая стратегия имеет сходство с современным капитализмом, подвергающим своих акторов парадигматическим испытаниям «на прочность». Концентрация негативности оборачивается своеобразным вариантом протестантской этики: грязь не пристает к тому, что чисто, а процедуру «погружения в бездну» выдерживает то, что по-настоящему ценно. Проблема репрезентации «расщепленного времени» как источника аффектов рассматривается с помощью концептуализации темпоральности, предложенной Ж. Делезом («актуальный/виртуальный» модус).

Ключевые слова: перформанс насилия, аффекты, образ-движение, образ-время, испытания, становление, актуальное/виртуальное, движение/неподвижность, неустойчивое/устойчивое, нестабильное/стабильное.

JEL: A13, D80, Z11, Z30

Время — это полнота, то есть незнакомая форма, заполненная изменением. Время — это зрительный запас событий в их точности.

Ж. Делез

Потеря человеческих ориентиров происходит, скорее всего, из-за времени, в котором мы живем.

В. Сигарев

История капитализма — это всегда рассказ о расширенном производстве механических, электрических, электронных и прочих медиа. Капитализация объективных временных, пространственных, равно как и субъективных/виртуальных коммуникативных сред без них невозможна. Появление и массовое распространение кино стало возможным лишь в условиях промышленного производства электроэнергии, когда световая механическая проекция изображения приобрела стабильность, непрерывность и длительность. С появлением киноаппарата в техниках освоения и визуальной репрезентации движения происходит качественный сдвиг, после которого движение и время становятся субстратами, из материала которых постепенно образуются знаки и устойчивые структуры нового — кинематографического — художественного языка. «Если кино не является средством своеобразного жонглирования временем, то, во всяком случае, это наиболее адаптированное к нему устройство», — заметил Ж. Рене (Делез, 2004. С. 429). Таким образом, опосредующее/репрезентирующее движение и время кино мягко или жестко, соблазняя или прибегая к на-

силию и шоку, оперирует с пространством и временем человеческой субъективности, воздействует на «воображаемое» и «сознание» и чего-то требует от слабых и сильных акторов.

Предметом данной статьи является фильм Василия Сигарева «Страна 03», моделирующий диспозицию двух соположенных, взаимодействующих, но разнонаправленных форм субъективности, формирующихся в городской жизни: традиционной, сориентированной на ценности выживания, широко представленной во всех городах и потому квалифицируемой в качестве «подлой/плебейской», исчерпанной силы, часто срывающейся в насилие; современной, ориентированной на самовыражение, для которого характерно «разбрызгивание энергии» в артистической («благородной») саморастрате, дарящей новые возможности, среди которых главная — способность героев к трансформации, преображению (Делез, 2004. С. 450).

Время действия фильма — новогодние праздники, место действия — Екатеринбург, центральным топосом которого становится ледовый городок на главной площади, где завязываются основные узлы фабулы. Стратегию фильмической репрезентации можно назвать экономимезисом, если воспользоваться одним из концептов Ж. Деррида. При этом происходит репрезентация не вещей, персонажей, конкретных мест, но процессов циркуляции, концентрации, растрачивания и даже сублимации нематериальных сегментов капитала (желаний, аффектов, творческого воображения и т. п.). В пространстве фильма происходит постепенный сдвиг от «образа-движения» к «образу-времени», формирующему «кристаллический образ», или, согласно Ж. Делезу, гилосигнум — образ, в котором сливаются виртуальные и актуальные образы. В итоге они перестают отличаться друг от друга и превращаются в галлюцинации. Жанр фильма — черная коме-

дия, с целым дивертисментом фантасмагорий, разыгрываемых блестящей плеядой кино-, литературных и даже политических звезд (И. Чурикова, Г. Куценко, В. Симонов, А. Баширов, Е. Цыганов, А. Ильенков, Е. Ройзман и др.). Щедрая трата каждого из персонажей, проявляющаяся в эскалации безумных, смешных, страшных и даже отвратительных эксцессов, приводит в итоге фильма к катарсису. Фильм рассказывает историю героини Лены Шабадиновой из вымышленного городка Малая Ляля. Нелинейный хронотоп фильма — путь наивного человека, ничего не знающего о жизни в мегаполисе, напоминающий траекторию движения героев в волшебной стране из сказки Ф. Баума «Мудрец из страны Оз». Все персонажи фильма одномерны и неизменны, так как все они — «знаки времени», доведенные до кристаллического состояния. Кристаллы эти, согласно Делезу, могут быть надтреснутыми, мутными и даже разлагающимися. Но при всей их слабости и ненадежности они оказываются в смешной и страшноватой гиперреальности, в которой никто не лжет. Город для героини — это место феноменологического не-сознания, рассеянного, незаинтересованного восприятия, когда видеть и одновременно говорить никак не получается. Именно город и является подлинным актором, предлагающим каждому из инфантильных подопечных что-то свое, в меру его силы и слабости.

Согласно Делезу, кино является открытым, интерактивным медиа: с одной стороны, оно репрезентирует актуальное, виртуальное и в конечном счете субъективно реальное (в том числе фантазмы); с другой стороны — дереализирует привычную повседневность. С одной стороны, кино компенсирует разрывы социальной ткани, стабилизируя референта и/или актора в состоянии аффекта; с другой — оно делает их открытым смыслоносному опыту «события становления»,

переформатирует реальность и ее акторов в соответствии с требованиями никогда не оконченной модернизации.

В. Беньямин писал об используемых в кино экономических эффектах, возникающих вокруг циркуляции образов. Он говорит о современном капитализме, определяющем тон, технологию (движение, фрагментация, монтаж), инфраструктуру кино, как непрерывном расширении поля тестирования, «происходящего для индивида в результате изменений в экономике... Режиссер на съемочной площадке занимает ту же позицию, что и главный экзаменатор на квалификационном экзамене» (Беньямин, 1996. С. 37).

Современные французские социологи Л. Болтански и Э. Кьяпелло в «Новом духе капитализма» также фиксируют нарастание давления на субъекта по мере развития капитализма. Л. Болтански и Э. Кьяпелло уделяют значительную часть своей работы изменению характера стандартных парадигматических испытаний, которым подвергается субъект с целью проверки его на гибкость/антихрупкость, соответствие социальным распорядкам с принятыми в них способами социальной регуляции (Болтански, Кьяпелло, 2011. С. 958).

Наконец, Ж. Делез предлагает описание современного общества и психической жизни человека по аналогии с экономикой, где место товарного производства занимает производство желаний. Он также выстраивает генеалогию концепта «испытание» начиная от Спинозы и Ницше и далее пишет о смещении социальной онтологии сегодня именно в сторону «испытания сил» (Болтански, Кьяпелло, 2011. С. 985).

Кино как медиа наиболее адекватно выражает дух двух последних промышленных революций (согласно периодизации Друкера, Болтански и Кьяпелло и др.). Кино как «зеркало» этих революций, обязанное

им своим появлением, часто критикует капитализм, но в то же время и легитимизирует его, склеивает социальную ткань в условиях перманентной фрагментации и растущего неравенства. Взгляд камеры как «всевидящего ока» сосредоточивает в себе все функции кино как искусства, преломляющего реальность, переводящего ее в состояние сознания, в смысловой топос. Отношения со временем могут варьироваться в диапазоне от созерцательного запечатления времени (Тарковский) до времени сфокусированного, сконцентрированного, сгущенного, даже вязкого (А. Герман-старший) ради расширенного понимания сквозь «шум времени» неумолимых императивов «духа времени».

Капитализированное время можно измерить, контролируя приращение прибыли. Прирученным временем можно управлять, изменять его, можно, образно говоря, «порезать на ломтики одной толщины и разложить их в монотонные и неизменные последовательности» (Бауман, 2008. С. 121–122), превращать в фактор созидания и разрушения, усиливать его однородность с целью нейтрализовать его внутренний динамизм или, напротив, хорошо темперировать его внутренний ритм. В качестве инструмента оно становится активным квазисубъектом и, подобно всякому рукотворному медиа, способно приобретать власть над человеком. Разрушительная сила капиталистического времени растворяет субъектов, релятивизирует ценности, приводя к потере человеческих ориентиров. Этот круговорот не просто ввергает людей и городскую среду в состояние аномии — эгоистической дезорганизации, антагонистического сосуществования множества прагматических тактик выживания. В конечном итоге городское время порождает желание воспрянуть из анемии тех из них, кто способен к движению, творческому самовыражению. В этом смысле важен припев песни, который поет в фильме ге-

рой Гоши Куценко: «И мне воскреснуть надо, но лень» (Куценко, 2015).

Для героини фильма Лены Шабадиновой (актриса Яна Троянова) город предстает дремучим лесом незнания с его темными местами, таящими страдание и насилие. Неразмышляющий прохожий (вполне в духе классического *road-movie*) поначалу застревает в каждодневной неразберихе с ее перформансами насилия, но направляемый коллективной судьбой, неудержимой логикой пути в динамичной драматургии В. Сигарева все же с минимальными потерями выходит из всех рискованных встреч в городском лабиринте. Город не является пространством благополучия, цивилизации и комфорта, но полем напряженной, рутинно обыденной войны разных способов мышления и жизненных сценариев — традиций выживания и стратегии самовыражения. Это сцена как для публичной, так и для общественной жизни, между которыми В. Вахштайн проводит весьма тонкое и существенное разграничение (Вахштайн, 2017). Первый тип пространств представляют пространства потребления «треша» (извращенной, ограниченной публичности, испорченной консюмеризмом) — готовых формул, рецептов, денег, избитых ролей, стереотипной пугливой реакции на другого (предельным вариантом которого является своего рода антропофагия); топосы второго типа должны строиться как пространства солидарности, но они-то как раз и оказываются в дефиците.

Несправедливость городского устройства порождает отчуждение и недоверие горожан друг к другу, хотя сам город как форма жизни с собственным словарем, логикой и повесткой дня представляет собой главное общественное благо, явно превышающее индивидуальные цели, заботы и желания. Одноразовые встречи без продолжения в публичном пространстве, крат-

кие и поверхностные, когда потребители действуют, но не взаимодействуют, представляют город скоплением индивидов, но не собранием единомышленников, со-граждан (Бауман, 2008. С. 104, 106, 108). Поэтому социальная модель отношений с другим человеком предполагает другого не как близкого, но как чужого. Этот страх чужаков, равно как и прочие ежедневные страхи, неоднократно описан социологами.

Рассмотрим, как Ж. Делез анализирует превращение двух основных факторов, фетишизированных до статуса «символов веры» современного капитализма,— движения и времени — в два основных языковых субстрата, с которыми оперирует искусство кино. Покажем далее, как в фильме В. Сигарева эти два фактора (означающих) контаминируют друг друга, смешиваясь в новую выразительную знаковую совокупность посредством скрещивания элементов двух однородных созвучных форм. Гибридизация (интерференция) движения и времени, последовательно рефлексируемая Делезом, явно оказала влияние на фильм Сигарева, во многом сопоставимый с пониманием мира в монументальной работе о кино представителя постклассического направления французской мысли. В сущности фильм является попыткой найти ответ или создать надежду на возможный выход из пространства готовых формул, галлюцинаторных пейзажей, застывшего страшного настоящего, длящихся вчера, сегодня и завтра, немощи вырождающейся силы, способной лишь разрушать в «желании господствовать среди исчерпанного становления жизни» (Делез, 2004. С. 452). Если современный город и способен преподносить какие-либо уроки для героев, кроме нигилистического растворения/испарения всех «краеугольных камней» и «скреп», то, возможно, это приращение сферы социального в пространстве публичного в том числе. Репрезентируя хорошо знакомые зрителю негатив-

ные, теневые, «ночные», бессознательные, невротические стороны капиталистического города, встроенный в ткань фильма перформанс насилия предлагает ему учиться у этого избытка негативности, культивируя в себе ростки сострадания, эмпатии.

Художественное пространство фильма выстроено строго в русле концептуализации кино Делезом — вокруг противопоставления «движения/неподвижности». Героиня актрисы Яны Трояновой — манифестация образа-движения в городе. По ходу блужданий в городском лабиринте она сталкивается с эпизодическими персонажами, демонстрирующими каждый свою манию. При всей монструозности протагонисты обнаруживают очевидную ущербность — неподвижность своих образов-представлений; изменчивости самой городской жизни противостоит неизменность их репрезентаций, развертывающихся по ходу перформанса насилия. В дискурсивных структурах киноязыка Сигарева, как и у Делеза, присутствует диспозиция: «изменчивость-в-себе как способность к самодвижению» героини, которая противостоит механическому воспроизводству состояния невроза — стереотипного повторения того же самого, однообразного и неизменного настоящего как нескончаемого дивертисмента аффектированных сознаний протагонистов героини. Время здесь тоже устроено по-особому: оно эпизодно фрагментировано в соответствии с маргинальными практиками выживания антигероев. Речь эпизодических персонажей характеризуется монотонностью, а многословности вставных эпизодов противостоит стоическое молчаливое движение-ви́дение героини. Мысль Фуко, приводимая О. Аронсоном во введении к книге Делеза о кино, что «видеть» и «говорить» оказываются несовместимыми операциями (Делез, 2004. С. 29), работает в данном случае как приглашение к разговору о представлении дискурсивно непредста-

вимого города в силу несоразмерности целого масштабу наивного «естественного человека».

Видеть город глазами героини — вовсе не значит видеть его чисто и ясно. Но этот аффективный опыт, говоря словами Делеза, — важная часть «педагогической перцепции» особого типа, своего рода апофатика стратегии воспитания путем встречи с концентрацией негативности; опыт, который для новичка оказывается знакомством с грамматикой города в процессе переживания «события становления». Для более искушенной городской публики это опыт, доставляющий зрителю саркастическое удовольствие узнавания/распознавания, ведь «язык времени» оказывается языком власти, представленной в виде машины распределенного, дисперсного насилия на коммуникативном или коммунальном микроуровне. Ханс Магнус Энценсбергер описывает подобное состояние как «молекулярную гражданскую войну», в которой аутистская природа насильников стирает грань между саморазрушением и самовыражением, включая практики самоидентификации и самореализации коллективных коммунальных тел (Липовецкий, Боймерс, 2012. С. 40–41).

Драматургическое мастерство Сигарева как режиссера состоит в том, что перед нами не созерцание, но непрерывно разворачивающееся действие — перформанс, который провоцирует активное сопереживание героине, вовлеченной невольно в путешествие по «волшебной стране ОЗ». Среди эстетических предшественников литературы «новой драмы» обычно называют музыкальную стилистику гранж: у самого Сигарева, как и у его учителя Н. Коляды, видно явное пристрастие к панк-фольк-року, к работе с «грязным звуком» и «нечистой предметностью», мутными/непрозрачными знаками и т. д. Не менее важна другая генеалогическая линия подобного кинематографа: работающие с негативностью, антигламуром литератур-

ные и фильмические репрезентации «новой драмы» последовательно восходят к романтизму и неореализму, в котором слабые связи невротических, маргинальных, «отрицательных» персонажей-мутантов оказываются в состоянии обнаружить «смутное ви́дение» (Делез, 2004. С. 312).

В работе с «нечистой предметностью» Сигарев перформатирует оппозицию «неценного/сверхценного», которая в постсоветском дискурсе часто выражается через образ дерьма. Социолог В. Вахштайн анализирует роль концепта «дерьмо» в сознании позднесоветского и постсоветского интеллигента: «Это вопрос на языке позднесоветской интеллигенции, которая всегда мыслила категориями „власть — общество“. Есть такой фильм Сида Вишеса, *Filth and Fury*, на русский перевели как „Дерьмо и зло“. Он точно передает мировоззрение людей, которые мыслят подобными бинарными оппозициями. Мои коллеги смотрят наверх и видят там абсолютное зло власти, потом смотрят вниз и видят беспросветное дерьмо „психологии постсоветских людей“. А дальше глубокомысленно вопрошают: дерьмо рождает зло? Или наоборот? Постсоветский интеллигент — трагикомическая фигура. Он так много думает о судьбах Родины, что времени отрефлексировать собственный способ мышления у него не остается. Поэтому он обречен всю жизнь выбирать между дерьмом и злом» (Вахштайн, 2017).

Кинематограф способен становиться насквозь политичным, когда его социальная и критическая направленность неожиданно совмещается с введением именно пассивно-агрессивных персонажей, которые почти полностью лишены действия и движения, но наделены «смутным» ви́дением. То, что происходит с этими персонажами, им не принадлежит, но сами они оказываются низовыми агентами/медиаторами «могущественной организации страда-

ния и угнетения и в большей или меньшей степени подвергаются ее давлению» (Делез, 2004. С. 313). Это позволяет Делезу считать подобных персонажей носителями судьбы/роли визионера; их функция состоит не в том, чтобы действовать, ясно видеть или хотя бы двигаться, но в том, чтобы наделить зрителя способностью видеть невыносимое, нестерпимое, омерзительное, направлять это «чистое ви́дение» и (по ту сторону отвращения) превратить его в средство познания и действия.

Добавим к этому, что такой кинематограф становится к тому же насквозь экономическим (точнее, экономиметическим), осуществляющим сублимацию и позволяющим извлекать и перерабатывать негативность даже из несущественного, «при условии распространения на повседневную жизнь силы созерцания, исполненного симпатии и сострадания» (Делез, 2004. С. 311). Таким образом, чтобы переработка/сублимация состоялась, необходимо, чтобы в образе имелось «нечто слишком сильное».

«Каждый из фильмов представляет собой время — всякий раз в тех или иных условиях того, что изменяется во времени. Время — это полнота, то есть незнакомая форма, заполненная изменением» (Делез, 2004. С. 310). Цитируя одного из патриархов дзен-буддизма, Догена, Делез определяет время как «зрительный запас событий в их точности» (Там же. С. 310). Что же изменяется во времени? Сама героиня, чье ви́дение города как объекта репрезентации в результате будет опосредовано знанием. Но встречные персонажи — мутанты, своего рода «нечистые», мутные дорожные знаки, олицетворяющие городские пороки, — они-то как раз остаются неизменными пределами клишированного мира. Время, понимаемое и косвенно репрезентируемое с помощью монтажа, оперирующего в кино чередованиями, конфликтами, их разре-

шениями, резонансами, словом, представляет собой селективный и координирующий вид деятельности, по сути — тайм-менеджмент, направленной на то, чтобы наделить время его подлинными измерениями, а целое наделить его густотой (Делез, 2004. С. 329). Настоящее время в кино — создание эффекта большого увеличительного стекла, как у М. Дюшана в арт-объекте «Большое стекло», линзы с фокусом для обнаружения готовых схем восприятия, повышения отчетливой видимости элементов и отношений машины насилия, при встрече с которым слишком наивная/«шебутная» Шабадинова не знает, что делать. Это схемы аффективного типа, позволяющие отворачиваться при виде чего-либо слишком неприятного, чтобы внушать нам смирение при виде «слишком» ужасного, чтобы усваивать нечто, если оно «слишком» прекрасно. Лучше всего эти многочисленные «острия настоящего» становятся видны сквозь призмы кристаллов как медиа, средств обнаружения времени в его явном виде, полагает Делез. «Кристалл показывает скрытую основу времени, то есть его дифференциацию на два потока: поток пробегающих настоящих и поток сохраняющихся прошедших времен. Время сразу и двигает вперед настоящее, и сохраняет в себе прошлое» (Делез, 2004. С. 400). К тому же кристаллы переворачивают характер субординации времени по отношению к движению — меняют его направление, будучи специально создаваемыми конструкциями для безумной попытки слабых акторов остановить время (даже если его мгновения в настоящем достаточно ужасны и неприглядны) и по возможности обратить его вспять.

«Образ-время подчиняет себе движение. Эта трансформация уже превращает не время в меру движения, а движение в перспективу времени... Чтобы выбраться за пределы клишированного мира, образу необходимо вступить в отношения с еще более могуществен-

ным озарением (перестать быть просто оптическим, звуковым и тактильным): откровением образа-времени, читаемого образа и образа мыслящего» (Делез, 2004. С. 315–316).

Нелинейное блуждание Шабадиновой в сетях дисперсного насилия как воплощенный образ-движение имеет две грани: соотнесение с объективированными в буквальном смысле персонажами (начисто лишенными субъектности, но способными к агрессии и насилию), неустойчивую позицию которых героиня обнажает, и другая грань — соотнесение с целым капиталистического города как сетью сетей, полной страданий и соблазнов, обменов и подмен, растрат энергии и воли к власти, чью абсолютную изменчивость этот образ-движение выражает. Обращаясь к опыту П. Пазолини, Делез концептуализирует эту изменчивую реальность с помощью нескольких оппозиций: неустойчивое/устойчивое, нестабильное/стабильное, неясное/ясное, незавершенное/завершенное. «Настоящее является единственным не косвенным временем для кинообраза. И Пазолини взял это в качестве аксиомы для весьма классической концепции монтажа: как раз из-за того, что монтаж отбирает и координирует „значительные моменты", он обладает свойством „превращать настоящее в прошлое", трансформировать наше неустойчивое и неопределенное настоящее в „ясное, стабильное и поддающееся описанию прошлое", словом, завершать время. Пазолини проницательно подмечает, что то же самое делает смерть, и не смерть в готовом виде, но смерть в жизни, или же бытие-к-смерти („смерть завершает сверкающий монтаж нашей жизни")» (Делез, 2004. С. 329).

Главная странность концепции фильма Сигарева в том, что, по сути дела, смысл и ритм города как изменяющегося целого выражает (возможно, помимо воли режиссера и героини) именно Шабадинова. Вре-

мя при капитализме зависит от движения и принадлежит ему: многие современные социальные философы, к примеру З. Бауман, Х. Эйхберг и сам Делез, склонны определять время как «количество движения». Но, лишь соответствуя «духу времени» современного капитализма, только «удовлетворяя условиям нормальности», движение «может подчиняться времени и превращать его в количество, которое косвенно его измеряет. Нормальным мы называем существование центров: это центры самого вращательного движения, равновесия сил, тяжести движущихся тел, а также центр наблюдения для зрителя, способного познавать или воспринимать движущееся тело и управлять его движением» (Делез, 2004. С. 311). А вот движение героини, так или иначе стремящейся уклониться от центрирования, кажется нам «ненормальным и извращенным». По сюжету фильма героиня пытается устроиться на работу в ларек на «улице Торфорезов» (который к финалу фильма благополучно сгорает), однако желание это представляется зрителю вполне маргинальным. Оно явно противоречит социально одобряемому, центростремительному вектору движения/циркуляции праздничных масс потребителей вокруг главной площади города с новогодней елкой и непременным ледовым городком с его кристаллическими формами. Именно децентрированные пути, маргинальные для города желания часто чреваты встречей с мутантами и зомби. Последние, говоря языком социальной критики, являются жертвами современного капитализма с его разнообразием приемов «обездвижения или окаменения», бесконечно, как заведенные, повторяющими свой незамысловатый, затертый припев обреченных на выживание обитателей «дна».

Это так называемая первичная сцена в психоанализе, онтология которой состоит из бесконечного переживания неизжитой травмы насилия (причем

не обязательно сексуального, возможно, и социально-политического), проработкой которой и занимается Сигарев в рамках художественной стилистики «новой драмы».

Ф. Гваттари, разработавший понятие «кристалл времени», имел основания определить его как назойливую, «избитую мелодию» (ритурнель) *par excellence*. Или как галоп у Феллини, сопровождающий мир, мчащийся к собственному концу (Делез, 2004. С. 394). Так же, как и в фильмах режиссеров-классиков, анализируемых Делезом, в фильмах В. Сигарева пение (например, знойное латиноамериканское танго, в финале которого партнершу могут запросто выкинуть из окна, бардовский шлягер «Милая моя, солнышко лесное» или саркастический шансон, нацеленный как в адрес псевдопатриотического дискурса, так и в адрес трусливого барда: «Не космонавт ты, Юрка! <…> А вот Гагарин Юрка был мегакрут» и т. д. и т. п.) выступает как своеобразный «сбой» или «сдвиг действия». «Мы встречаем два уровня оптико-звуковых ситуаций. С одной стороны, это сенсомоторные ситуации, определяемые городом, его жителями, населяющими его классами, а также взаимоотношениями, действиями и страстями персонажей. Но, с другой стороны и в более глубоком смысле, город совпадает с тем, что образует его декор… и сопровождаемое пением действие становится движением города и его жителей разного социального уровня, когда персонажи пересекаются, не будучи друг с другом знакомы, или же, наоборот, узнают друг друга, объединяются, перемешиваются между собой и расставляются в чистой оптико-звуковой ситуации, вычерчивающей вокруг себя имплицированную грезу, „заколдованный круг“, своего рода настоящие „чары заклятья“, <когда> декор заменяет ситуацию, а чехарда вытесняет действие» (Делез, 2004. С. 365).

«Старое проклятье подтачивает кино — деньги, то есть время... ибо время — штука того же порядка, что и деньги или денежное обращение... (поскольку деньги принадлежат к порядку времени, они делают невозможными любое возмещение зла, какую бы то ни было эквивалентность или же справедливое воздаяние — если это не происходит по благодати). Словом, в одном и том же акте кино сталкивается со своей глубочайшей внутренней предпосылкой, деньгами, а образ-движение уступает место образу-времени. Фильм в фильме выражает именно адский круг, формируемый образом и деньгами, инфляцию, вкладываемую временем в обмен, „потрясающее вздорожание“. Фильм есть движение, но фильм в фильме — это деньги, то есть время» (Делез, 2004. С. 377–378).

Принося извинения за столь пространные цитаты, мы рискнем высказать предположение, что любое приращение капитала начинается с удвоения инструмента/диспозитива/медиа, позволяющего идти в ногу со временем. Именно в этом поле непрерывных обменов денег, образов, движения, аффектов и создаются условия для «выпадения в осадок» кристаллов времени с возможностью их последующей концептуализации Делезом и Гваттари в качестве ключевого элемента репрезентации духа и ритма времени, с целью ответа на его усиливающееся давление. Отсюда же, возможно, в рефлексиях о современности столь часто встречаются двоящиеся понятийные конструкции, когда, по выражению Деррида, мы сможем «вычитать книгу в книге», обрести город в городе, увидеть картину в картине, а фильм в фильме и т. д.

Тем самым в среде концентрированных трансакций «образ-кристалл обретает принцип, на котором он основан: непрестанно отбрасывать и усиливать этот асимметричный, неравный и неэквивалентный обмен, производить образы взамен денег, а время — взамен об-

разов, конвертировать время, свою прозрачную грань, в деньги, а деньги, тусклую грань, во время: это напоминает вращение волчка». «Итак, с фильмами будет покончено, когда денег больше не останется»,— иронически замечает философ (Делез, 2004. С. 378).

Образ-кристалл может иметь множество элементов, однако для производства с его помощью философской концепции времени Делезом применяется главная бинарная оппозиция, заданная еще А. Бергсоном,— это нередуцируемое, нераздельное единство отношения образа-кристалла с актуальным и виртуальным модусом существования времени. Кристалл — основа познания времени, а время, как известно,— основа бытия. И потому производство образов-кристаллов времени в киноиндустрии, и не только в ней, превращает их в медиа, в инструменты познания современной жизни. «Ты ничего про жизнь не знала, / И наконец-то повезло, / Как только дымкой стала, / Узнала все, познала все»,— поет герой Гоши Куценко (Куценко, 2015).

Актуальное всегда является неким настоящим, которое изменчиво и преходяще. А виртуальное вовсе не сводится к будущему, как можно было бы предположить. Образ времени располагается в настоящем, еще присутствующем, и прошлом одновременно: «Прошлое не приходит на место настоящего, которого уже нет; прошлое сосуществует с настоящим, каким оно было. Настоящее — это актуальный образ, а *его* современное ему прошлое — образ виртуальный, образ в зеркале. Согласно Бергсону, „парамнезия“ (иллюзия *déjà vu* или уже пережитого) как раз и существует только для того, чтобы дать ощутить эту очевидность: существует некое воспоминание о настоящем, современное самому настоящему и прилегающее к нему, словно роль к актеру» (Делез, 2004. С. 379). Но актер, как и всякий человек, может исполнять свою роль автоматически, отключая критическую рефлексию или

даже вообще не имея ни малейшего желания, усилий, слов для осуществления процесса самосознания, как у большинства эпизодических персонажей в фильме Сигарева.

Подчеркнем три момента в этой философско-кинематографической интерпретации времени. Во-первых, именно время и есть подлинный субъект разрушительно-созидательного действия, «испаряющего» все краеугольные «опоры и скрепы» жизненного мира человека традиционного общества. Во-вторых, оно модерирует «адский круговорот» образов и денег, порождая инфляцию ценностей. Наконец, в-третьих, оно же производит/превращает в кристаллы слабых и уязвимых персонажей Сигарева. Приведем более точное определение кристалла: «это слипание некоего актуального образа и *его* виртуального образа, неразличимость двух выделяемых образов» (Делез, 2004. С. 435), то есть когда реальное и воображаемое, актуальное и виртуальное преследуют друг друга, меняются ролями. Вместе с режиссером и главной героиней мы видим, что бессознательная жизнь в потоке капитализированного времени приводит к слипанию виртуального и актуального срезов образа, когда в ментальности персонажей образы-воспоминания, грезы-мечты превращаются в навязчивые идеи, фантазмы преследуют маргинальное сознание и актуализируют невротические комплексы в соответствии с их (персонажей) сиюминутными нуждами. Многослойное время «схлопывается» для них до сиюминутных мгновений/рефлексов без прошлого и будущего, без удвоения времени, до прозябания в механическом невротическом повторении. И тогда время становится «страшным и необъяснимым», отмечает философ (Делез, 2004. С. 403).

Образ-кристалл «образуется посредством наиболее фундаментальной операции, проводимой временем: поскольку прошлое складывается не после настояще-

го, каким бы оно ни было, но одновременно с ним, необходимо, чтобы в каждое мгновение время удваивалось на настоящее и прошлое, которые отличаются друг от друга по природе, или, иными словами, настоящему необходимо раздваиваться, следуя по двум несходным направлениям, одно из которых устремляется в будущее, а другое попадает в прошлое. Необходимо, чтобы время раскалывалось в тот момент, когда оно выдвигает себя или же разворачивается: оно разделяется на два асимметричных потока, так что через один из них проходит перед нами все настоящее, тогда как другой сохраняет все прошлое. В этой расколотости и состоит время, и ее-то мы и *видим внутри кристалла*. Образ-кристалл временем назвать еще нельзя, но сквозь кристалл мы видим время, вечные основания времени, время не-хронологическое, Кроноса, а не Хронос. Эта могущественная неорганическая Жизнь сжимает мир в своих тисках. Визионер или ясновидящий — это тот, кто видит сквозь кристалл, и видит он разбрызгивание времени, в форме удвоения или раскола… Образ-кристалл представляет собой точку неразличимости двух отчетливо выделяемых образов — актуального и виртуального, тогда как в кристалле мы видим олицетворенное время, малую толику времени в чистом состоянии, само различие между двумя образами, которое будет постоянно восстанавливаться» (Делез, 2004. С. 381–382). Образ-кристалл имеет много граней, каждая — как искажающее зеркало, репрезентирующее состояние кристалла времени.

Кино способно показать наше движение по времени, поток которого неудержимо уносит нас с собой, однако удвоенное, капитализированное время, время фильма о духе, ритмах, травмах времени способствует концентрации нашей личности и раздвижению ее рамок. Актуальное всегда объективно, виртуальное же субъективно, но не принадлежит нам:

«Во времени мы сперва ощущаем аффект и лишь потом само время, чистую виртуальность, которая расщепляется, и вызывая аффект, и его же воспринимая; определение времени — „аффект, вызываемый собой по отношению к себе“» (Делез, 2004. С. 383). Все герои Сигарева именно таковы, в их головах играет органчик, но «пластинку заело» на некой душевной страсти, эмоционально переживаемом волнении, сопровождаемом конвульсивными движениями.

Так в фильмах возникают хороводы эпизодов, иногда с монстрами, которым «даже не обязательно иметь уродливую внешность. Они движутся в хороводе, создавая застывшие ледяные образы. Так что же мы видим в совершенном кристалле? Время, уже свернутое и закругленное, но одновременно и расколотое», отмечает Делез (2004. С. 385). От этой расщепленности у героев возникает головокружение, утрата душевного равновесия, идущие далее вплоть до безумия и расколотости психики. В отличие от приличных с виду, «не обязательно уродливых монстров», «кристалл, согласно Делезу, «никогда не бывает совершенным; в нем всегда есть дефект, некая „течь“, какое-то уродство. Он всегда бывает с трещиной… ибо нечто вытекает из него через дно» (Делез, 2004. С. 386).

Фильм Сигарева можно сравнивать с одним из фильмов Ж. Ренуара — «Правила игры». Сходство в том, что почти до самых финальных кадров он полон пессимизма, его метод — насилие. Если кристалл — «это сцена, где замыкаются в круге актуальный и виртуальный образы и абсорбируют реальность в обобщенной театральности» (Делез, 2004. С. 387), то как раз дыхание времени размыкает его. Из кристалла ненасильственно что-то вытекает, превосходящее и актуальное, и виртуальное по ту сторону театра — воля к жизни? Таким образом, кристалл — это образ наивно-детского пространства укрытия, фортификацион-

ное сооружение для защиты от власти расщепленного времени, маргинально-безумного окостенения, творимого зародышем личности в качестве заменителя «материнской утробы» (Алексахин, 2005. С. 488–490), проект замыкания в настоящем/актуальном, но расположенный во времени и конструируемый из подброшенных временем обломков по-плебейски понятой модерности, ее соблазнов и желаний, равно как и инструментов их удовлетворения. Кристаллы строят как оборонительные сооружения, в них входят и замыкаются, попадают в западню, но из них должно и выйти. Отсюда возникает мотив бегства, эскапизма, путешествия вдаль, возможного для героини Яны Трояновой, но, увы, не для эпизодических персонажей.

Таким образом, кристалл — это место, уподобляемое утробе. «Мы рождаемся в кристалле, но кристалл сохраняет в себе лишь смерть, а жизнь должна выйти за его пределы, и сначала ее следует попробовать... Все прошедшее вновь оказывается в кристалле и остается в нем: это совокупность застывших, неподвижных, готовых и слишком общепринятых ролей, которые персонажи последовательно пробуют, — роли мертвые, или роли смерти, смертельная пляска (данс-макабр) воспоминаний, о которых писал Бергсон... Без „примерки“ ролей не обойтись. Она необходима, чтобы другая тенденция, связанная с проходящими друг за другом и сменяющими друг друга настоящими временами, сошла со сцены и устремилась в будущее, чтобы она создавала это будущее из брызжущей жизни... Внутри кристалла время дифференцировано по двум движениям, но лишь одно из них заряжено будущим и свободой, и условие таково, что из кристалла необходимо выйти. И (только) тогда создается реальное, которому в то же время удается избежать постоянной отсылки к актуальному и виртуальному, к настоящему и прошлому», — отмечает Делез (2004. С. 388–389).

Что же происходит с покинутыми, предоставленными самим себе да еще подвергшимися эрозии под действием времени кристаллами, от столкновения с которыми подвижным героям удается ускользнуть, мимо которых проскользнуть живыми? Последнее состояние кристаллов — разложение. Если у Висконти это аристократы и богачи, то у Сигарева это плебеи и люмпены, у тех и других синтетический, вымороченный мир «находится вне Природы и Истории, за пределами божественного творения… Дело в том, что прошлое исчезло, но то, что сохранилось в искусственно выращенном кристалле, дожидается их (героев), втягивает и ловит; оно лишает их всех сил в то время, как они в него погружаются» (Делез, 2004. С. 396–397). Герои, в отличие от Шабадиновой, не перемещаются по пространству, а бесстыдно и безысходно погружены в него. Застылая статичность их мира дезорганизуется и разлагается, происходит помутнение кристаллов под мощным давлением извне — время и деньги неумолимо делают свое дело.

В таком кристаллическом мире неразличимости реального и воображаемого повествование периферийных персонажей перестает быть правдивым, но делается фальсифицирующим: «Формирование кристалла, сила времени и потенция ложного находятся в отношениях строгой взаимной дополнительности и непрестанно друг друга имплицируют, как новые координаты образа. Тут нет ни малейших ценностных суждений, поскольку этот новый режим не менее, чем старый, производит свои готовые формулы, рецепты, трудоемкие и ни к чему не ведущие процессы, неудачи, произвол, а также „подержанный товар“, который нам представляют как шедевры» (Делез, 2004. С. 440–441). Таким образом, капиталистический, в случае с фильмом Сигарева — постсоветский, город уже все извратил, все потускнело в его людях и здани-

ях-кристаллах, одна Лена Шабадинова осталась чистая, сохранив «невинность-становления». А город как место концентрации самых разных сегментов капитала, отгороженный от рисков и опасностей этого мира, вступает в темпоральность как в состояние непрерывного кризиса (Делез, 2004. С. 417).

Совершенно пророческими оказались рассуждения французского мыслителя о способах взаимодействия сильных и слабых акторов в условиях нынешнего состояния глобального капитализма. Их поведение репрезентируется как в образах классиков мирового кино (О. Уэллс, Ж. Рене, Ф. Феллини, Ж.-Л. Годар и др.), так и у верного их ученика и последователя В. Сигарева. Речь о существующих в мире исчерпанных, деградирующих силах, умеющих «отвечать другим силам лишь единообразно и в одной неизменной форме... Таков тип исчерпанной силы: даже оставаясь в количественном отношении весьма значительной, она теперь в состоянии только разрушать и убивать, в конце концов убивая саму себя. Тут-то она и обнаруживает нечто вроде центра, но он совпадает с ее смертью. Сколь бы значительной она ни была, она является исчерпанной, поскольку уже не может трансформироваться. Следовательно, она идет на убыль, свидетельствует об упадке и вырождении: это телесная немощь, то есть тот самый пункт, где „воля к власти" становится не более чем желанием господства, бытием к смерти; она жаждет собственной смерти при условии, что та придет через смерть других» (Делез, 2004. С. 450).

Ни у Делеза, ни у Сигарева нет стремления к морализаторской оценке социально слабых акторов с позиций «высших ценностей», как правило повсеместно экспроприированных элитами. Речь идет об оценке любого бытия с позиций философии жизни как щедрой растраты энергии, баланса слабости и силы, вырождения и возрождения воли к мощи, представляющей

собой альтернативу желанию господствовать среди исчерпанного становления жизни, тогда как в становлении, брызжущем жизнью, она (альтернатива) представляет собой желание артистическое, «дарящую добродетель», создание новых возможностей (Делез, 2004. С. 452). Как ранее у Ницше, в подобной философии кино происходит легитимация способности к трансформации субъекта, поскольку речь идет о его преображении по ходу движения во времени. Эта своего рода «аристократическая мораль» вполне соответствует духу современного капитализма, оправдывает ультрабарочную избыточность всякого действия, направленного на повышение человеческой мобильности и пластичности. И потому постоянное моделирование в кино претерпевания дестабилизированных состояний подразумевает отношение к жизни как к полноте и избытку сил, расплескивающихся поверх омертвелых конвенций и единообразных форм. Так, в начале фильма Сигарева главный герой Роман (Гоша Куценко) в самом буквальном смысле реализует метафору «взрыв мозга», водрузив ящик с зажженными фейерверками себе на голову, будучи в состоянии аффекта (интенсивный эмоциональный процесс вызван смертью жены, от которой осталась белая собачка — предмет заботы и попечения вначале его самого, а затем Лены Шабадиновой). Однако аффект аффекту рознь, раз уж он стал предметом массового производства и потребления. В одной из финальных сцен фильма, после всех злоключений героини, на балконе лестницы дома петарда от фейерверка попадает прямо в нее во время выяснения Романом «а че ты, Шабадинова, не прижилась» в большом городе? Кратковременный и интенсивный выплеск энергии от маргинальных персонажей («горячих кавказских парней») может вполне представлять реальную угрозу для жизни.

«Аффект как имманентная оценка занимает место суждения как трансцендентной ценности: „я люблю или ненавижу“ вместо „я сужу“. Ницше, уже заменивший суждение аффектом, предупредил читателей: по ту сторону добра и зла все же не означает по ту сторону хорошего и дурного. Это дурное представляет собой уже исчерпанную и вырождающуюся жизнь, которая тем ужаснее, чем более способна к распространению. А вот хорошее — это жизнь на подъеме, брызжущая через край, умеющая преображаться и претерпевать метаморфозы сообразно встречаемым ею силам; та, что в сочетании с ними обретает непрерывно растущую мощь, постоянно увеличивая жизненную потенцию и открывая все новые „возможности“» (Делез, 2004. С. 451). Отметим, что способность трансформироваться предполагается лишь у носителей «благородной энергии», тогда как «подлая энергия», выплескивающаяся в форматах самовыражения, принятых для «плебейской модерности», на это не способна. Она несет опасность и угрозу саморазрушения.

Таким образом, кино, парадигмально соответствуя меняющемуся духу современного капитализма, работает в режиме дополнительности критики и аффирмативного действия, легитимации и делегитимации его требований одновременно. Негативно маркируется субъективность, ориентированная на ценности выживания, стабильности и неподвижности, «тяжелой/фордистской современности», носители которых превращаются в разлагающиеся «кристаллы времени», как обреченные на слом ледяные фигуры новогоднего ледового городка. В духе теологической апофатики Делез, а вслед за ним и Сигарев придают им статус лишенных самодостаточности и свободы действия «визионеров». Их роль служебна, как и функция негативности в средневековой картине мира, — быть лишь инструментами для понимания духа времени, его действительных

акторов и побочных продуктов/отходов современности. «Ледяным» истуканам, в отличие от положительных героев, совершенно не «легко струиться высоко», сублимация не входит в их профиль, их миссия в другом — наделить положительных героев и зрителей способностью видеть нестерпимое и невыносимое и, по ту сторону отвращения, обрести *чистое* ви́дение, превратив его в средство познания и действия. При этом создатели фильма, репрезентирующие сильные эмоции и дестабилизированные душевные состояния, так же, как и зрители, оказываются вовлеченными в «экономику желаний», непрерывно перерабатывающую аффекты, интенсивные чувства, сильные переживания с целью канализации высвобождаемой энергии в социально одобряемом направлении — быть мобильным, щедрым, сильным, способным к эмпатии и состраданию. Систематическая эксплуатация аффектов, переработка негативности, извлекаемой даже из несущественного, оказывается достаточно эффективной машиной доказательства ценностей, которые чрезвычайно трудно доказать в условиях перманентной их переоценки — они утверждаются лишь избытком утверждения.

Литература и источники

Алексахин В.И. (2005) Миф о конструкции пространства и виртуальные топологии в культуре // Логос живого и герменевтика телесности. М.: Академический проект.

Аронсон О. (2004) Язык времени // Делез Ж. Кино. М.: Ad Marginem.

Бауман З. (2008) Текучая современность. СПб.: Питер.

Болтански Л., Кьяпелло Э. (2011) Новый дух капитализма. М.: НЛО.

Беньямин В. (1996) Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум.

Вахштайн В. (2017) Почему мы до сих пор не поубивали друг друга (интервью) // Новая газета. 21.09.2017 [Электронный

ресурс]. URL: https://www.novayagazeta.ru/articles/2016/09/21/69906-viktor-vahshtayn-pochemu-my-do-sih-por-ne-poubivali-drug-druga (дата обращения: 14.10.2017).
Дардо П., *Лаваль К.* (2011) Неолиберализм и капиталистическая субъективация // Логос. № 1 (80).
Делез Ж. (2004) Кино. М.: Ad Marginem.
Куценко Г. (2015) Песня для кинофильма В. Сигарева «Страна ОЗ» [Электронный ресурс]. URL: http://xn—e1aajgqkncdd3h.xn—p1ai/stihi/gosha-kutsenko_svetlij-dim-ost-strana-oz.
Липовецкий М., *Боймерс С.* (2012) Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: НЛО.
Петровский М. (1986) Книги нашего детства. М.: Книга.
Сигарев Василий о «Стране ОЗ» (интервью) [Электронный ресурс]. URL: http://style.rbc.ru/view/movie/571638519a79472acdb348d9.
Ruble B. (2011) Urals Pathfinder: theatre in Post-Soviet Yekaterinburg // Kennan Institute. Occasional Paper. 307.

CITY AND "CRYSTALS OF TIME" (GILLES DELEUZE) IN FILM THE LAND OF OZ BY VASILY SIGAREV

Sergey Kropotov (e-mail: kropotovi@yahoo.com). Urals State University of Economy (Yekaterinburg, Russia).

The film by Vasily Sigarev Strana Oz is analyzed in this paper as a performance of violence for the purpose of apophatic affirmation of positive values: of self-confidence and self-sufficiency in the subject's movement through time. This mimetic strategy is akin to the functioning of modern capitalism, which constantly puts subjects to the test, to challenge them. Hence, the concentration of negativity turns into some variant of protestant ethics: the dirt doesn't stick to what is essentially clean, and genuine values sustain the immersion into the depths of disaster. The paper draws on the concept of temporality developed by Gilles Deleuze, particularly, his notion of crystal-image, i. e. a representation of the splitting of time.

Keywords: performance of violence, affects, image-movement, image-time, examinations, becoming, actual/virtual, mobility/immobility, non-stable/stable.

JEL: A13, D80, Z11, Z30

Фильм «Левиафан» как политическая экономия современной России

Андрей Заостровцев

Заостровцев Андрей Павлович (e-mail: zao-and@yandex.ru), кандидат экономических наук, профессор департамента государственного администрирования Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), научный сотрудник Центра исследований модернизации в Европейском университете в Санкт-Петербурге (Санкт-Петербург, Россия).

В статье анализируется фильм А. Звягинцева «Левиафан» на основе подходов современной институциональной политической экономии. В фильме с помощью хорошо подобранных образов персонажей и продуманного сценария показана репрессивная политика государства по отношению к частному бизнесу, а также к человеку вообще. Вместо живого бизнеса и семейного очага власть возводит храм государства-Левиафана. Эту мысль удалось донести до зрителя выразительными художественными средствами.

Ключевые слова: институциональное ядро, самовластье, власть-собственность, сословность, идеократия, государство мафиозного типа.

JEL: D72, D73, D74

Базовые качества институционального устройства общества редко находят всестороннее отражение в художественном произведении. Тем более — в кино. Фильм «Левиафан» режиссера А. Звягинцева представляет со-

бой редкое исключение. Рядом с ним в этом плане можно поставить столь монументальные ленты, как, например, фильм Л. Висконти «Гибель богов». Такая аналогия невольно напрашивается по вполне понятным причинам. В обоих фильмах речь идет о вытеснении из общественной жизни (если не из жизни как таковой) тех, кто представляет здоровую ткань устроенного на правовых принципах социального порядка. И о замене этой ткани, если использовать медицинскую аналогию, раковыми клетками, из которых складывается альтернативный социальный порядок, выстроенный на внеправовом государственном насилии.

Дальнейший разговор о фильме А. Звягинцева переведем в русло институционального анализа российского общества. В настоящее время разные исследователи по-разному называют присущее этому обществу институциональное ядро (фундаментальные институты) российского общества. Историки Ю. Пивоваров и А. Фурсов ввели понятие «Русская система» (Пивоваров, Фурсов, 1999; 2001). Многие любят использовать различные определения перед термином «матрица» (Бессонова, 2015; Кирдина, 2014; Пелипенко, 2014 а; 2014 б; Хедлунд, 2015; Hedlund, 2005, 2006). Согласно определению социолога О. Шкаратана, «матрица выступает как устойчивая, исторически сложившаяся, взаимосвязано функционирующая совокупность базовых институтов конкретно-исторических обществ, специфических в каждой из цивилизаций» (Шкаратан, 2015. С. 19). Что же входит в российскую «совокупность базовых институтов»?

Обсуждаемый фильм ярко раскрывает такие характеристики ядра российских институтов, как *самовластье*, *власть-собственность*, *сословность и идеократия*.

Самовластье. Российская модель самовластья не описывается адекватно стандартным понятием «автократия», хотя самовластье есть буквальный пере-

вод его на русский язык. Для описания особенностей исторически укоренившегося в российском социуме типа государственной власти часто используют определение «Русская власть».

«Власть в РС [Русской системе.— *А. З.*],— писал философ и культуролог А. Пелипенко,— это не характеристика политического субъекта и не обозначение соответствующего типа социальных отношений. И даже не сумма первого и второго. Это категория мистико-космологическая, глубоко сакральная, поскольку по сути своей является первопричиной всякой культурной упорядоченности» (Куда ведет.., 2011. С. 62). Отсюда вытекает то, что западные исследователи «матрицы Московии» на привычном для себя языке называют *unaccountable government*, то есть неподотчетное правительство (Hedlund, 2006. P. 781). Об этом же пишут и российские исследователи, трактуя неподотчетность как непременный атрибут сакральности: «Если создать прецедент ответственности Власти (почти неважно, какого уровня) перед законом — прощай, сакральный статус» (Куда ведет.., 2011. С. 63). То же относится и к неподсудности Русской власти. «Неподсудность власти — в известном смысле ключевой момент ее сакрализации в обществе» (Там же).

Развивает эти идеи и другой философ и культуролог — И. Яковенко. Он подчеркивает такое неотъемлемое качество сакральной Русской власти, как репрессивность. «Власть в России традиционно переживается как сакральная сущность. Важнейший атрибут власти, то, что творит саму власть,— свирепая репрессия» (Там же. С. 197). «Настоящая (то есть сакральная, „правильная“) Власть легитимизируется не выборами или венчанием на царство. Власть созидается, узнается и переживается в этом качестве в акте *справедливой* репрессии. Если власть не демонстрирует жесткости и непреклонности, она профанна» (Там же).

О Русской власти в общих терминах сказано уже вполне достаточно, чтобы перейти к конкретным воплощениям описанных ее качеств в фильме «Левиафан». Легче всего разобраться с невыборностью и неподотчетностью власти (вторая следует из первой). В фильме нет и намека на наличие представительной власти. По идее, кроме мэра, на подвластной ему административной территории наличествует муниципальное собрание. Однако решает вопросы только мэр вместе с силовиками. Появление в фильме депутатов (депутата) в сколько-нибудь субъектной роли «решателей вопросов» выглядело бы крайне неестественно.

Обратим внимание и на отмеченный И. Яковенко репрессивный характер власти как фактор ее легитимизации в глазах общества. В фильме это проявляется в виде неуступчивости мэра. Казалось бы, что ему стоило не настаивать на той небольшой сумме (600 тысяч рублей), которую суд выделил в качестве компенсации автослесарю Сергееву*. Он прекрасно понимает, что этой суммы не хватит для приобретения сколько-нибудь приличного нового семейного жилья, не говоря уже о компенсации потерь от утраты налаженного бизнеса. Но важно «всему миру» свою крутость показать. Чтобы люди знали и уважали! А иначе «Царь-то не настоящий!»** В этом, казалось бы, незначительном факте репрессивность власти выделяется даже более рельефно, чем в сцене избие-

* Российский зритель, конечно, прекрасно понимает, что это никакой не суд, а на самом деле мэр решил (суд лишь оформил его решение).

** В комедии Леонида Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию» это качество Русской власти подмечено очень выразительно. Посольский дьяк Феофан быстро распознает подмену царя, несмотря на идентичную внешность. Иван Васильевич перестал быть «Грозным». Следовательно, перестал быть «настоящим».

ния используемыми ею криминальными элементами адвоката Дмитрия или приговоре Сергееву по очевидно ложному обвинению в убийстве супруги.

И наконец, неподсудность власти. Мэр, как видим в сцене шантажа со стороны столичного адвоката, боится не ответственности по суду перед законом (какой там суд, когда председатель суда Тарасова с ним в одной связке), а гнева некоего высшего начальства. Однако ничто не говорит лучше об этом качестве власти, чем великолепная сцена (на мой взгляд, лучшая в фильме) совещания местной верхушки у мэра (где, кроме упомянутой судьи, участвует еще и прокурорша вместе с местным начальником полиции).

Более того, эта сцена дает характеристику власти в целом как криминальной организации, если рассматривать власть с позиции правового государства. Есть такое понятие, как государство мафиозного типа (*mafia type state*). Исследование такого рода государства представлено в книге венгерского социолога Б. Мадьяра (Мадьяр, 2016). В одном из интервью он подчеркивал, что «разница между классической мафией и мафиозным государством заключается в том, что последнее имеет неограниченные возможности применения средств узаконенного насилия» (Цит. по: Кузьменко, 2016). В этом случае мы имеем не правление на основе закона, а правление с помощью закона: государственное насилие, по сути, приватизируется ключевыми фигурами в органах государственной власти, которые огораживают свое криминальное поведение инсценированной законностью. Эта инсценированная законность становится орудием репрессий, направленным против тех, кто так или иначе пытается сопротивляться их произволу.

Сцена совещания «в верхах» замечательна еще и тем, что ее участники, представляя формально разные государственные органы и ветви власти, ведут

себя как спаянное криминальное сообщество. Это выразительно передается художественными средствами: выражениями лиц, жестикуляцией и, главное, сленгом. Проницательному зрителю это говорит о многом: такие манеры не вырабатываются за один месяц или даже год. Значит, эти люди с первых своих шагов строили карьеру в криминально-государственной среде, в которую вписались очень органично.

Перейдем к *власти-собственности*. Исследователи не могли не заметить, что с собственностью в России в ее привычном западноевропейском понимании творится что-то не то. И. Бережной и В. Вольчик раскрывают сущность власти-собственности через следующие три базовые характеристики. Во-первых, наделение правами собственности на те или иные объекты возможно лишь при деятельном участии государства как основного агента распределения (перераспределения). Во-вторых, собственность может быть отобрана в любое время, если власть заинтересована в перераспределении этой собственности. В-третьих, представители власти получают ренту (в явной или неявной форме) от объектов, включенных в отношения власти-собственности (Бережной, Вольчик, 2008. С. 116).

Посмотрим, которые из этих трех признаков относятся к владению нашего героя. Первый признак — явно не к нему. Зато второй относится к нему в полной мере. Право на присвоение определяется не столько имущественным, сколько властным статусом. Имеет место примат последнего над первым. Более того, судьба частного предпринимателя показывает, что в этой системе человек не обладает самопринадлежностью, а, напротив, он сам есть принадлежность государства-Левиафана. Здесь не существует полноценной частной собственности на физические активы, поскольку не может быть собственником тот, кто персонально несвободен. Обращенная к Сергееву фраза пьяного

мэра Шелевята «У тебя никогда никаких прав не было, нет и не будет!» раскрывает суть дела. Напомним, что в конечном счете «проблема Сергеева» решается через арест и сфальсифицированное уголовное дело*.

Политолог В. Пастухов назвал это «силовой экономикой». Согласно его определению, она есть «основанная на государственном рейдерстве система „соучастия“ правоохранительных органов в управлении формально независимыми коммерческими структурами всех уровней независимо от формы их собственности» (Пастухов, 2012. С. 218). Фильм наглядно демонстрирует, что «собственность не имеет надлежащей публично-правовой защиты и возможности фактического владения определяются силовыми ресурсами субъекта», а «право собственности можно защитить только в той мере, в которой собственник имеет реальный доступ к публичной власти» (Четвернин, Яковлев, 2009. С. 21, 22]. Автослесарь Сергеев дружит с силовиками, но его скудного административного ресурса хватает только на то, чтобы освободиться из отделения милиции после скандала, но не на то, чтобы отстоять свою собственность.

* Президент Российской Федерации в Послании Федеральному собранию от 03.12.2015 заявил, что за 2014 год следственными органами было возбуждено почти 200 тысяч уголовных дел по экономическим статьям. До суда дошли 46 тысяч дел, еще 15 тысяч развалились в суде. Таким образом, приговором закончилось лишь 15% дел. При этом 83% предпринимателей, на которых были заведены уголовные дела, полностью или частично потеряли бизнес. Как выразился президент, «их попрессовали, обобрали и отпустили» (Послание.., 2015). В нашем случае герою не повезло: он попал в число 15%, да еще не по экономической статье. Однако такое тоже не редкость. Широко известен вопиющий приговор семье предпринимателей Полухиных из Воронежа по статье за распространение наркотиков, под которую подвели вполне легальные закупки пищевого мака (Челищева, 2016).

Что же касается третьего признака, то здесь особый случай. Участок, занимаемый домом Сергеева, передается церкви, а не используется, скажем, для строительства аффилированного с мэром предприятия или просто для коммерческой перепродажи. Нельзя, конечно, исключать, что мэр ничего не поимел со строительства храма в материальном плане (откаты и т. п.). Получая в свое распоряжение выделенное и охраняемое всей мощью государства право на насилие в собственных интересах и по собственному усмотрению, представители власти тем самым получают в свои руки ценнейший актив. Однако для нашего анализа даже лучше опустить предположение о прямых материальных выгодах мэра от затеянной в его городке стройке. Если бы в фильме речь шла о них, то это было бы слишком банально и значительно примитивизировало замысел, а он гораздо глубже, чем просто повествование о заурядных российских злоупотреблениях. Поэтому отнесем храмостроительство в рассмотрение такой характеристики «Русской матрицы», как идеократия. Здесь же только заметим, что коррупция в фильме присутствует как постоянный фон, хотя о ней прямо ничего не говорится. Зрителю ясно, что «великолепная четверка» (мэр, судья, прокурор и начальник полиции) живут не на официальную зарплату. И пусть даже не часто мелькают прямые и косвенные признаки коррупции (за исключением мэра). Ясно, что ведущая такой разговор компания не может не быть вовлеченной в постоянные коррупционные сделки.

Российское общество сохраняет *сословность*. Этот на первый взгляд странный тезис находит свое убедительное подтверждение в работе социолога С. Кордонского (2008). В сословном обществе индивиды обладают неравными правами, и степень этого неравенства определяется статусностью сословия, к которому принадлежит тот или иной индивид. Автосле-

сарь Сергеев относится к низшей категории граждан. В абсолютистской Франции XVII–XVIII веков его бы называли представителем третьего сословия. Он обзаводится административным ресурсом: водит знакомство с полицейскими, которые извлекают из этого небольшие выгоды. В частности, отставник из ДПС (Степаныч) бесплатно чинит свой автомобиль.

Вероятно, создатели фильма не предполагали, что они показывают, как губительна сословность для экономики. Дело не только в том, что представители силовой бюрократии губят бизнес. Это лишь одна сторона медали. Есть и другая, оборотная, и не столь на первый взгляд заметная. В фильме мы видим маленький городок. Среди взрослых персонажей удалось насчитать шестнадцать работников госсектора, из них — семь силовиков (один — отставной). В реальном же секторе работают только трое. И от налоговых сборов с управляемой территории местная бюрократия никак не зависит. В этом, кстати, не главная, но одна из причин наплевательского отношения к мелкому предпринимателю Сергееву, да и вообще ко всем проживающим на подвластной территории налогоплательщикам. Провинциальные бюрократы — это сатрапы, для которых важно быть хорошими в глазах начальников, а не населения. Ибо исключительно от их милости зависит их благополучие.

И наконец, об *идеократии*. Начнем с того, что идеократия есть поддерживаемая и насаждаемая государством идеология. В той мере, в какой она усиливается и навязывается населению с помощью административного принуждения, авторитарный режим ужесточается и приобретает все более отчетливые признаки тоталитарного. В СССР, как хорошо известно, господствовала идеология марксизма-ленинизма. Под этим официальным названием скрывалась, в сущности, обновленная религия, которая, в отличие от традици-

онных религий, обещала рай не трансцендентальный (на «небе»), а на земле. Полный коммунизм, где, говоря языком экономистов, не будет ограниченности ресурсов. Вело же в этот рай государство «нового типа», вооруженное знанием законов истории. Очевидно, что социалистическое государство переписало на себя миссию царя, который вел свой народ к спасению души.

Запущенный десять лет спустя после краха СССР процесс строительства авторитарной власти очень скоро востребовал и идеологического оформления. Поскольку идейный заряд марксистско-ленинского мессианства полностью себя исчерпал, то не оставалось ничего другого, как обратиться к проверенному средству — религии. Для авторитарной власти в роли государственной идеологии она выполняет ряд важных функций.

В частности, следующий религиозным обрядам человек демонстрирует позу подчинения власти (и не столь уж важно, что он при этом думает; в душе он может поклоняться хоть Кетцалькоатлю — главному божеству ацтеков). Власть таким образом отчасти решает проблему неполной информации, запуская проверку «свой-чужой». Тот, кто демонстративно от нее уклоняется, тот явно «не свой». В советскую эпоху такую же роль выполняли пионерский галстук и комсомольский значок.

В этой связи понятно, что выделение участка для строительства храма на видном месте — это демонстрация чиновником высокой степени лояльности и одновременно инвестиция в будущий карьерный рост. Или по меньшей мере способ сохранить имеющиеся карьерные достижения и прикрыть нечистые дела, если они слишком вопиющи. Так что стимулы к изгнанию из дома семьи Сергеевых у мэра были очень сильны.

Выше были упомянуты олицетворяющие местную власть участники совещания у мэра. Необходимо

подключить к ним еще одного персонажа — архиерея. Это однозначно подтверждают обращенные к мэру его слова: «Мы с тобой, конечно, соработники. Одно дело делаем». Для власти религия выполняет фундаментальную функцию, которую К. Маркс определил как «опиум народа» (выражение довольно затертое, но более точного сравнения подобрать трудно). Это примирение с существующим общественным порядком. Можно сказать, социальная седативная терапия.

Ради строительства храма размалывается жизнь мелкого предпринимателя и его семьи. Если бы у Сергеева мэр отнимал дом для каких-нибудь собственных или коммерческих нужд, то финал был бы далеко не столь сильным. На месте живого бизнеса и семейного очага (пусть и не очень благополучного, но в какой семье нет проблем) воздвигнут храм Левиафана. И не случайно кадры со скелетом мертвого кита (намек на одноименное с фильмом библейское морское чудовище) следуют сразу после кадров с культовым сооружением, посвященным Левиафану гоббсовскому.

На этом можно было бы закончить описание фильма А. Звягинцева, если бы не один материал в «Новой газете». Он касался полярного поселка Териберка, где снимался фильм. В нем описываются обычные мытарства жизни в таких поселках. Однако суть не в них. Жители поселка упорно считают «Левиафан» документальным фильмом про их администрацию и мечтательно восклицают: «Отдали бы нас Норвегии!» (Брицкая, 2017).

Литература и источники

Бережной И. В., *Вольчик В. В.* (2008) Исследование экономической эволюции института власти-собственности. М.: ЮНИТИ-ДАНА.

Бессонова О. Э. (2015) Рынок и раздаток в российской матрице:

от конфронтации к интеграции. М.: Политическая энциклопедия.

Брицкая Т. (2017) «Отдали бы нас Норвегии!» Жителям Териберки надоел Левиафан [Электронный ресурс]. URL: https://www.novayagazeta.ru/articles/2017/05/12/72415-otdali-by-nas-norvegii.

Кузьменко В. (2016) Балинт Мадьяр: «Власть мафиозного государства так же незаконна, как и обычная мафия» [Электронный ресурс]. URL: https://openrussia.org/post/view/17765/.

Кирдина С. Г. (2014) Институциональные матрицы и развитие России. Введение в X-Y-теорию. М.; СПб.: Нестор-история.

Кордонский С. Г. (2008) Сословная структура постсоветской России. М.: Институт Фонда «Общественное мнение».

Куда ведет кризис культуры? Опыт междисциплинарных диалогов (2011) / Под ред. И. М. Клямкина. М.: Новое издательство.

Мадьяр Б. (2016) Анатомия посткоммунистического мафиозного государства: на примере Венгрии. М.: Новое литературное обозрение.

Пастухов В. (2012) Реставрация вместо реформации. Двадцать лет, которые потрясли Россию. М.: ОГИ.

Пелипенко А. А. (2014 а) Проклятье Русской матрицы // Власть. № 2. С. 17–20.

Пелипенко А. А. (2014 б). Код к Русской матрице // Власть. № 2. С. 58–65.

Пивоваров Ю. С., *Фурсов А. И.* (1999) Русская Система и Реформы // Pro et Contra. Т. 4. № 4. С. 176–197.

Пивоваров Ю. С., *Фурсов А. И.* (2001) «Русская система» как попытка понимания русской истории // Полис. № 4. С. 37–48.

Послание Президента Федеральному собранию (03.12.2015) [Электронный ресурс]. URL: http://kremlin.ru/events/president/news/50864.

Хедлунд С. (2015) Невидимые руки, опыт России и общественная наука. Способы объяснения системного провала. М.: Изд. дом Высшей школы экономики.

Челищева В. (2016) Приговор семье Полухиных по «делу о булочках с маком» оставили в силе [Электронный ресурс]. URL: https://www.novayagazeta.ru/articles/2016/02/19/67492-prigovor-semie-poluhinyh-po-171-delu-o-bulochkah-s-makom-187-ostavili-v-sile.

Четвернин В. А., *Яковлев А. В.* (2009) Институциональная теория права. М.: НИУ ВШЭ.

Шкаратан О. И. (2015) Россия как евразийская цивилизация // Россия как цивилизация: материалы к размышлению / Под общ. ред. О. И. Шкаратана и др. М.: Редакция журнала «Мир России». С. 12–65.

Hedlund S. (2005) Russian Path Dependence. London: Routledge.
Hedlund S. (2006) Vladimir the Great, Grand Prince of Muscovy: Resurrecting the Russian Service State // Euro-Asia Studies. Vol. 58 (5). P. 781–785.

FILM “LEVIATHAN” AS POLITICAL ECONOMY OF CONTEMPORARY RUSSIA

ANDREY ZAOSTROVTSEV (e-mail: zao-and@yandex.ru). National Research University “Higher School of Economics” (Saint Petersburg) and European University at Saint Petersburg (Saint Petersburg, Russia).

The article analyzes A. Zvyagintsev’s film “Leviathan” on the basis of approaches of modern institutional political economy. With the help of well-chosen images of characters and a thoughtful scenario the repressive state policy to private business, as well as to a person in general, is revealed. Instead of an active business and family life, the power erects the temple of the Leviathan state. This idea was conveyed to the spectators by expressive artistic means.

KEYWORDS: institutional core, autocracy, power-property, social estates, ideocracy, mafia type state.

JEL: D72, D73, D74

Неосвоенный «Капитал» Сергея Эйзенштейна

Николай Маргиев

Маргиев Николай Георгиевич (e-mail: moralby@gmail.com), бакалавр искусств (факультет свободных искусств и наук, Санкт-Петербургский государственный университет), студент магистерской программы «Визуальная культура», Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва, Россия).

Статья посвящена анализу неосуществленного замысла Сергея Эйзенштейна — постановке «Капитала» Карла Маркса. Автор рассматривает «Капитал» Эйзенштейна в контексте его теоретических работ и дневниковых записей конца 1920-х годов, на основе чего исследует вопрос о взаимоотношении формы с репрезентацией истории в творчестве режиссера.

Ключевые слова: Сергей Эйзенштейн, Джеймс Джойс, «Капитал», интеллектуальное кино, монтаж.

JEL: Z1

Двенадцатого октября 1927 года, через день после того как закончились съемки «Октября», Сергей Эйзенштейн оставляет заметку в дневнике: «Решено ставить „Капитал“ по сценарию К. Маркса — единственный формальный исход» (Эйзенштейн, 1973. С. 57). Этот один из многих не осуществленных им замыслов мыслится Эйзенштейном как предельная радикализация собственного киноязыка. «Единственный формальный исход» подразумевает, что будущий фильм — не только единственное возможное продол-

жение «Октября» как в формальном, так и в историческом смысле, но и единственно возможное продолжение творческой биографии режиссера-новатора. Фильм, на раннем этапе производства называвшийся «Первоначальное накопление», не дошел даже до стадии сценария. Единственные два источника, из которых имеет смысл судить о замысле картины,— вырезки из газет и записи самого Эйзенштейна, а также некое письмо А. Ефимова в «Совкино» от 23 марта 1928 года с предложением сценария «Капитала», оперирующего штампами в духе «в фильму должно войти первоначальное ограбление крестьянства внутри страны», «различные исторические формы его», «эксплоатация ремесленников», «колониальная политика торгового капитала», «формы колониальной эксплоатации», «роль рабства, крепостного права и накопления», «далее возможно, торговый капитализм, как общественная формация», «также в различных исторических планах» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 293). Заметки о «Капитале» появляются в записях Эйзенштейна на протяжении как минимум полутора лет. Сюжет фильма, практически целиком отсутствующий, как видно из письма Ефимова с предложением сценария, мало беспокоит режиссера. Апофеоз методов, открытых «Октябрем», лежит в формальной организации будущей постановки.

Эссе «Драматургия киноформы», написанное примерно в этот же временной промежуток, Эйзенштейн заканчивает рассуждением об интеллектуальном кино, понятии, развивающем его теорию интеллектуального монтажа. Он полагает, что интеллектуальное кино «без всяких переходов и переложений добьется прямых форм для передачи идей, систем и понятий. И тем самым сможет осуществить *синтез искусства и науки*» (Эйзенштейн, 2016. С. 378). Этой монументальной задаче, пишет Эйзенштейн, «будет посвящен

один из моих следующих фильмов, который должен воплотить марксистское мировоззрение» (Эйзенштейн, 2016. С. 378). Таким образом, цель, которую ставит Эйзенштейн перед своим «Капиталом», сводится к попытке обойти репрезентацию, добиться возможности «кроить по черепу» зрителя, чтобы у него сложилось единственно возможное правильное понимание вещей. Будущий фильм должен не «отразить», но «воплотить» марксистское мировоззрение, в сущности в него превратившись.

Провал «Октября» заставляет Эйзенштейна рефлексировать на тему того, чем же в действительности являлся его фильм об Октябрьской революции. Особенным успехом формальных методов «Октября», открывающих для него «интеллектуальное кино», режиссер признает две знаменитые сцены из фильма: сцену с богами и восхождение Керенского по лестнице Зимнего дворца. Размышляя о сцене с богами как о нащупывании нового метода, Эйзенштейн записывает в дневнике: «„Схожесть“ между идущими в один монтаж интеллектуальными аттракционами не в чувственном ряде. Значит, безусловно, и не во внешности. Эти куски похожи по линии условных рефлексов, то есть по линии их значений,— барочный Христос и деревянный болван не похожи, но значат одно и то же» (Эйзенштейн, 1973. С. 62). Эта запись дает возможность реконструировать линию, по которой интеллектуальное кино должно воплотить марксистское мировоззрение,— монтаж позволяет режиссеру все расставить по своим местам. Вскрывая внутреннее значение, он обращается не к чувственному переживанию зрителя, но к его «условному рефлексу». Отсюда и вытекает главная установка «Капитала» — «научить рабочего диалектически мыслить» (Эйзенштейн, 1973. С. 60), отойдя от диалектического показа к непосредственной передаче верного понятия.

Структура «линии условных рефлексов», о которой Эйзенштейн пишет в приведенном отрывке, остается непроясненной. Отсылая к теории академика Павлова, «условный рефлекс» тем не менее бесконечно далек от построения полноценной эстетической теории. Впрочем, представляется возможным реконструировать связь монтажного метода Эйзенштейна и «условного рефлекса» посредством работ Льва Троцкого, который, как и Эйзенштейн, в 1920-е активно увлекался психоанализом. В письме академику Павлову от 27 сентября 1923 года Троцкий пишет: «По существу, учение психоанализа основано на том, что психологические процессы представляют собою сложную надстройку на физиологических процессах и находятся в служебном положении к этим последним. Связь „высших“ психических явлений с самыми „низшими“ физиологическими остается, в подавляющем большинстве случаев, подсознательной и прорывается в сновидениях и проч.» (Троцкий, 1927). Связь психоанализа и теории условных рефлексов для Троцкого оказывается вполне материальной, психологические процессы открыто понимаются им как «надстройка» для физиологии. Троцкий продолжает: «Ваше учение об условных рефлексах, как мне кажется, охватывает теорию Фрейда как частный случай. Сублимирование сексуальной энергии — излюбленная область школы Фрейда — есть создание на сексуальной основе условных рефлексов n + 1, n + 2 и проч. степени» (Троцкий, 1927). Подобная логика оказывается свойственна и Эйзенштейну: визуальный ряд богов и деревянных болванов в «Октябре», схожих на уровне значений/«условных рефлексов», вскрывает не только знаковую структуру кинокадра, но и структуру восприятия зрителя. Подрывая и реконтекстуализируя природу означаемого, режиссер обнаруживает его непосредственную связь с физиологией субъекта, тем

самым выстраивая между ними прямую связь. Пересборка реальности оказывается перековкой зрителя, сублимация предшествует физиологическому отклику.

Открытые в «Октябре» вещи захватывают Эйзенштейна. В дневниковой записи от 2 января 1928 года, продумывая эпизоды будущего фильма, он замечает: «Война. Отсутствие-уничтожение вещей. Сжигание фордовских автомобилей. Сжигание запасов и складов хлеба. Затопление судов, война на Черном море» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 2256). Следом идет вырезка из газеты, рассказывающая о том, как во время Гражданской войны Великобритания поставила Деникину дюжину артиллерийских тракторов, которые генералу пришлось затопить из-за стремительного наступления Красной армии. Сейчас, 7–8 лет спустя, специальная экспедиция достает их со дна моря, ремонтирует и использует для нужд сельского хозяйства. То, что экспедиция проделывает со «значением» трактора, Эйзенштейн хочет проделать в «Капитале» со всей предметной реальностью.

Именно вещи и их значение оказываются фундаментально важными для передачи понятия. Оксана Булгакова в «Судьбе броненосца» отмечает, что «монтаж наделял статуи и вещи динамикой и вызывал движение мысли. Отныне художник мог управлять не только рефлексами и эмоциями, но и диалектикой мышления» (Булгакова, 2017. С. 126). Монтажная склейка барочного Христа и деревянного болвана заставляет Эйзенштейна искать способ воплотить в фильме всепроникающую связность вещей в их динамике, перейти от повествования к интеллектуальному перековыванию зрителя. В подготовке фильма режиссер пытается мыслить «внесюжетными образами» (Эйзенштейн, 1973. С. 60), что позволит, по его мнению, деанекдотизировать саму Историю. Воплощение своего метода Эйзенштейн находит в «Улиссе» Джеймса Джойса.

Уже наслышанный о романе, Эйзенштейн читает «Улисса» в мае 1928 года, находясь в санатории в Гаграх в Абхазии. Примечательно, что режиссера направляют туда, чтобы вылечить частичную потерю зрения, вызванную употреблением наркотиков и спешным желанием смонтировать «Октябрь» к юбилею революции. Историческим анекдотом можно было бы считать тот факт, что Джойс и Эйзенштейн, которые позже встретятся в Париже, знакомятся с шедеврами друг друга, будучи частично слепы. Впрочем, этот акцент позже будет открыто подчеркнут советской критикой: Виланд Герцфельде на Первом съезде советских писателей будет апеллировать к прогрессирующей физической слепоте Джойса как к стимулу, позволяющему ему создать некоторую альтернативную реальность и, как следствие, историю (Первый всесоюзный съезд.., 1990. С. 359), а Урнов в 1964 году опубликует статью, где Эйзенштейн и Джойс связываются именно по монтажному принципу создания «альтернативных» и «ложных» реальностей (Урнов, 1965. С. 325). В любом случае сам Эйзенштейн оставляет в дневнике заметку, в которой говорит, что «*Joyce* может помочь моему намерению [перейти] от тарелки супа к затопленным Англией английским судам» (Эйзенштейн, 1973. С. 63). Находясь в поисках наиболее тривиального сюжета для всех частей своего «Капитала», Эйзенштейн пишет о «горячем супишке», который готовит жена рабочему и тем самым усмиряет его социальный гнев. Посредством теории свободных ассоциаций, почерпнутой режиссером у Фрейда и, по-видимому, воспринятой как «условный рефлекс», горячий суп, в своем значении настолько же абсурдный, как абсурдно затопление Англией собственных судов, раскроется в его истинном историческом ключе. Заметки режиссера испещрены записями, в которых капитализм пред-

стает как пространство перверсивной логики: женщины в день получки оставляют детей полицейскому патрульному, чтобы напиться в кабаке, куда вход с детьми воспрещен. Пьяные, они путают детей и обмениваются ими на следующее утро (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 2256). Или же: турецкий сутенер греческого происхождения начинает торговать английским оружием, принимая заказы от военных министерств. Поставляя пушки России в Русско-японской войне, он одновременно спонсирует и Японию (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 2256). Выбор сюжета не важен для Эйзенштейна, абсурдность капитализма не привязана ни ко времени, ни к пространству, поэтому «Капитал» и должен кинофицировать саму Историю, вскрыв ее внутренние противоречия. Режиссер считает, что весь фильм удастся поставить на Третьей фабрике (Эйзенштейн, 1973), что говорит о полном отказе Эйзенштейна от какой-либо натурности вообще. Показать разлад логики капитализма в своем фильме и было бы тем самым «диалектическим показом». Впрочем, замысел «Капитала» простирается дальше: интеллектуальный монтаж позволит Эйзенштейну расставить абсурдные и отчужденные от своей истинной сути вещи по их правильным историческим местам и тем самым перейти от тарелки супа к затопленным английским судам.

Мир, с помощью «Улисса» понятый через «тысячу мелких деталей», в котором каждая из них связана с другой и отсылает в конечном счете к пониманию Истории как таковому, создает ситуацию, где Эйзенштейн, подобно Джойсу, смотрит через микроскоп на макрокосм. Режиссер понимает эту связь диалектически, диалектически же он понимает и восприятие самого зрителя. Будучи уверен в диалектической природе восприятия человека, он описывает киносеанс так: «Идет нормальное восприятие, затем возникает

отпор в восприятии бытово-нелогичного — выдерживается этот момент и с известного момента происходит перепланировка в небытовое восприятие — и действует сугубо сильно. От технической подрезки, через социальную трактовку к прокатному приему — все едино» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 2256). Таким образом, Эйзенштейн понимает свой «Капитал» не только как репрезентирующий Историю, но и в формальном смысле как соположенный ей, «диалектический показ» с помощью верного монтажа воспроизводит диалектику внутри перцептивного аппарата зрителя, буквально связывается с его физиологией, что и позволяет фильму «воплотить марксистское мировоззрение». Своеобразный космизм синкретического восприятия Истории через призму Джойса переносится и на восприятие кинофильма как такового, тем самым наделяя его ролью непосредственного агента Истории.

Презрение к материалу позволяет говорить о том, что тематическое содержание «Капитала» Маркса видится лишь иллюстрацией мысли для Эйзенштейна; по его собственным словам, он хочет кинофицировать сам метод Маркса. Переняв функцию теоретической работы Маркса, фильм стремится превратить зрителя в субъекта истории, насильно вменив ему собственное «правильное» восприятие вещей, которое Эйзенштейн монтажно перекраивает в «Капитале» согласно персональному пониманию. «Капитал» Эйзенштейна не стремится к дискуссии со зрителем, но всеми силами желает препарировать его мозг во время киносеанса. В претензии на кинофикацию метода Маркса, захваченный формой, которая кажется адекватной самой жизни, он кинофицирует не столько Маркса, сколько самого Эйзенштейна, и в этом ключе следовало бы говорить не о «воплощении марксистского мировоззрения», но о «воплощении модернистского мировоззрения», где форма произведения оказы-

вается конструирующим элементом реальности. «Кинокулак», которым Эйзенштейн «кроит по черепу» зрителя, является лишь частностью его общей художественной одержимости насилием, впрочем отныне целиком совпадающей в плане содержания и формы. Видимое насилие на экране вторит невидимому насилию межкадрового монтажа, атакующего тело и сознание зрителя.

«Капитал» Маркса для Эйзенштейна оказывается лишь темой, которая позволяет режиссеру кинофицировать уже не только Октябрьскую революцию, но и всю Историю в целом. Стремясь раскрыть собственный метод, он ставит «Улисса» Джойса, которому собирается посвятить формальную сторону своего фильма, гораздо выше, чем сам «Капитал» (Эйзенштейн, 1973. С. 65). Срежиссировав взятие Зимнего дворца в «Октябре», Эйзенштейн начинает утопически воспринимать собственный метод как целиком адекватный самой реальности; видя в «Октябре» непосредственное воплощение Октябрьской революции, режиссер собирается воплотить в «Капитале» «марксистское мировоззрение», единственное исторически верное отношение вещей.

Жак Деррида, описывая поездку Вальтера Беньямина в Москву зимой 1926–1927 годов, обращается к теории «языка выражения» немецкого философа, пытаясь через ее призму проанализировать заказанную Беньямину работу о Москве, так полноценно и не осуществленную. Деррида пишет: «Идеальный язык, о котором он [Беньямин] мечтает для своего текста о Москве, тот самый, от которого ему придется отказаться,— это, само собой разумеется, чисто экспрессивный язык, позволяющий говорить самой вещи, вещи к тому времени найденной и проявившей себя в своем имени» (Деррида, 1993. С. 62). Подобного же рода язык, позволяющий обнаженным

революцией вещам говорить самим за себя, пытается обнаружить и Эйзенштейн. Для Деррида Беньямин, отказавшийся от большой работы о Москве, отказавшийся от совместного ребенка с Асей Лацис, его «Московский дневник» замыкается метафорой «нерожденного ребенка», некоторым остатком идеального языка (Деррида, 1993. С. 65). «Капитал», так никогда и не обретший киноформу и существующий как частность дневника Эйзенштейна, таким образом, может быть понят как нерожденный ребенок самой Истории, остаток того экспрессивного языка, который позволил бы вещам не показывать себя, но говорить.

Литература и источники

Булгакова О. (2017) Судьба броненосца: Биография Сергея Эйзенштейна. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге.

Деррида Ж. (1990) Back from Moscow, in the USSR // Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. М.: РИК Культура.

Первый всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет (1990). М.: Советский писатель.

РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 293.

РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 2256.

Троцкий Л. (1927) Сочинения. Серия VI: Проблемы культуры. Том XXI: Культура переходного периода. М.; Л.: Государственное издательство [Электронный ресурс]. URL: https://www.1917.com/Marxism/Trotsky/CW/Trotsky-XXI/Main.html (дата доступа: 25.10.2017).

Урнов Д. (1965) Дж. Джойс и современный модернизм // Современные проблемы реализма и модернизм / Под ред. А. С. Мясникова. М.: Наука.

Эйзенштейн С. (2016) Драматургия киноформы // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. 1 / Под ред. С. А. Ушакина. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый.

Эйзенштейн С. (1973) Из неосуществленных замыслов // Искусство кино. № 1.

UNFAMILIAR "CAPITAL" OF SERGEI EISENSTEIN

Nikolai Margiev (e-mail: moralby@gmail.com). Bachelor of Arts (Faculty of Liberal Arts and Sciences of Saint Petersburg State University), student of Masters programme "Visual Culture", HSE (Moscow, Russia).

The article is devoted to analysis of unrealised intention of Sergei Eisenstein to film "Das Kapital" by Karl Marx. The author contextualises Eisenstein's "Capital" in director's theoretical works and journal notes of late 1920's, based on which investigates the relation between form and representation of history in his oeuvre.

Keywords: Sergei Eisenstein, James Joyce, "Das Kapital", intellectual cinema, montage.

JEL: Z1

Через тернии Крыма к звездам Биробиджана:
две переселенческие утопии в советском агиткино

Яков Лурье

Лурье Яков Михайлович (e-mail: yakovlurie@gmail.com), магистр искусств, Университет Аалто (Хельсинки, Финляндия); журнал Glukk.com (Санкт-Петербург, Россия); независимый исследователь.

В статье представлен сравнительный анализ двух агитационных фильмов — «Евреи на земле» А. Роома (1927) и «Искатели счастья» В. Корша-Саблина (1936) — в ракурсе предложенной В. Паперным дихотомии Культура 1 — Культура 2. Автор предпринимает попытку дешифровать идеологемы, скрытые в кинематографических репрезентациях природы, человека и сельскохозяйственного труда.

Ключевые слова: кинематограф СССР, пропаганда, Крымский и Дальневосточный переселенческие проекты, «Евреи на земле», ЛЕФ, «Искатели счастья», Культура 1 vs Культура 2, пафос обновления vs пафос любования, новый антропологический тип vs «правильный» человек, борьба vs праздник.

JEL: Z11

Кризис российского еврейства, затянувшийся с имперских времен, отягощенный двумя войнами и экономическим строем второй половины 1920-х — начала 1930-х годов, привел к тому, что значительная доля ев-

рейского населения СССР обнищала, жители бывших местечек, маленьких городов района прежней черты оседлости остро страдали от тесноты, голода и безработицы. В попытке преодоления кризиса советское руководство сделало ставку прежде всего на основание еврейских земледельческих поселений, на создание еврейских автономий и на соответствующую «эволюцию» большинства советских евреев из класса мелкой буржуазии в класс рабочих-крестьян*.

Самыми крупными переселенческими кампаниями, запущенными советским правительством в период с начала 1920-х по конец 1930-х годов, были крымская и биробиджанская. Первая, стартовавшая в начале 1920-х, подразумевала освоение земель Южной Украины; вторая, более поздняя, видела свою цель в переселении евреев на Дальний Восток и создании там Еврейской автономной области со столицей в городе Биробиджане. В обоих случаях планировалось совершить хозяйственное чудо. В дело переселения евреев «на землю» были вложены колоссальные средства, главным образом деньги, сельскохозяйственная тех-

* Бедственное положение еврейской части населения Советского Союза было обусловлено несколькими факторами: отсутствием при царском режиме равных с остальными гражданами прав (политических, экономических, прав на образование и прежде всего возможности проживать за пределами черты оседлости); насилием со стороны части местного населения, оставленного царскими властями без внимания (волна еврейских погромов в начале XX века); лишениями в результате Первой мировой войны (полмиллиона беженцев, выселенных русской армией с прифронтовой полосы); голодом и невзгодами Гражданской войны и, наконец, изменением в Советском Союзе экономического строя, после короткого периода нэпа окончательно лишавшим больший слой еврейского населения — мелких частных торговцев и ремесленников-кустарей — возможности к существованию. Подробнее об этом см.: Гольденвейзер (2002. С. 115–159); Дымшиц, Лещинский (2002. С. 187–211).

ника и продовольствие западных спонсоров. В проекте также поучаствовали заметные советские деятели искусства. В данной статье речь пойдет о двух фильмах: это «Евреи на земле» (1927, Роом, Маяковский, Шкловский, Л. Брик) — фильм, посвященный крымской кампании, и «Искатели счастья» (1936, В. Корш-Саблин), посвященный, соответственно, биробиджанской кампании.

Инициатива создания фильма «Евреи на земле», вероятно, принадлежала Маяковскому (Янгиров, 2011. С. 185). Неигровой агитфильм, ориентированный на весьма узкую по меркам кино аудиторию, не был рассчитан ни на широкую известность, ни на коммерческий успех — для авторов ЛЕФа проект был, скорее, добровольной «спорадической экспансией в область заповедного материала» (Янгиров, 2011. С. 181). Фильм создавался в экстремальных условиях, о чем свидетельствуют отдельные места в очерке Шкловского, посвященном его съемкам: «Мы ехали с кинооператором, вырвавшись из отпуска на пять дней. Режиссер Роом и чуть ли не украденный из ВУФКУ оператор Кюн» (Шкловский, 1930. С. 38). Шкловский также жалуется на нехватку пленки и маленький бюджет. Фильм лаконично изображает ранний опыт жизни еврейских колоний в Крыму.

Фильм «Искатели счастья» Корша-Саблина — игровая полнометражная комедия, в основе сюжета которой история еврейской семьи, приезжающей в Биробиджан в поисках «новой Родины» и обретающей ее в колхозе «Ройте Фелд», где разворачивается действие фильма.

Ключевая тема обеих лент — освоение евреями новых земель; цели картин — прежде всего агитационные, привлечь новых переселенцев. Оба фильма являют собой конструкты утопий, проецируют образы новой республики. Однако при детальном рассмо-

трении эти утопии отличаются. Далее мы попытаемся дешифровать визуальные коды обеих кампаний через сравнение, с нашей точки зрения, наиболее семантически нагруженных элементов фильмов — пейзажных планов, портретов людей и сцен труда. Случай фильмов «Евреи на земле» и «Искатели счастья» оказывается на редкость иллюстративен в отношении дихотомии Культуры 1 и Культуры 2. Столь детальное соответствие для кинематографа 1920-х и 1930-х — скорее, исключение. Приведенный ниже анализ имеет смысл рассматривать как *case study* в рамках этой дихотомии.

Ландшафт

Одна из ключевых идеологем фильма Роома — критика прошлого. С первых кадров зрителю сообщается: раньше дела шли из рук вон плохо, налицо тотальная разруха и нищета. Положение евреев представлено диким и запущенным. Селения в местечках не годны для жизни, все кругом поросло бурьяном. В хиленьком, едва живом деревце (следующий план) каждый отдельный еврей должен был узнать себя. Перекати-поле, одиноко гонимые ветром, считываются как прямая метафора зыбкого положения евреев — им негде пустить корни, — отсылая к образу «вечного жида» Агасфера. «Культура 1 ориентирована на будущее... [она] обрывает свои связи с прошлым... все начинается заново и как бы на пустом месте» (Паперный, 2016. С. 41). Остатки прошлого требуется уничтожить и в Крыму. Творцам новой, лучшей реальности необходим чистый лист, бесформенный кусок глины. Реальность прошлого надлежит буквально обратить в прах: следуют кадры с горящей травой — любимый Культурой 1 «пафос сжигания».

Контраст между старой и новой жизнью будет акцентироваться многократно: кадры сквозь линзы нивелира — метафора взгляда в будущее. Их можно прочесть так: «Мы перевернем мир с ног на голову», «Мы кардинально все изменим; новая жизнь будет диаметрально противоположна старой». Показательными являются эпизоды с «чертой», демонстрирующими границу кадра, где наглядно показано, как стирается прошлое и возникает будущее (см. кадры с волом, плугом и колонной тракторов).

Планы по реорганизации в фильме «Евреи на земле» носят космический размах. В них входит непосредственное изменение устройства планеты — ее надлежит «перекорчевать», пересоздать ее облик. Красноречивы съемки самодельной реки и искусственного орошения: новому советскому человеку не требуется вмешательство высших сил — он сам способен пустить реку и вызвать дождь. Налицо критика религиозности, несомненного атрибута местечкового прошлого.

В «Искателях счастья» недавнее прошлое вытесняется, о бедноте и нищете не сказано ни слова. Если переселенцы и хватили горя, то не у нас, а в Палестине, откуда, не прижившись, возвращаются герои фильма (официальная советская позиция к 1930-м была направлена против сионизма и видела в движении конкурента). Единственный кадр природы «Евреев на земле», который мог бы вписаться в визуально-семантический ряд «Искателей счастья», — это «ненастоящий» Крым, Крым, «каким его представляют дачники». Настоящая природа в фильме Роома — это суровый фронтир, его нужно преодолевать, с ним нужно бороться. Напротив, в «Искателях счастья», где кадры природы богатой тайги в виде своеобразных рекламных пауз проступают по ходу всего фильма, это мир природной идиллии, и человек — его органическая часть. Привычные представления — о Крыме

как рекреационной зоне, где среда к человеку ласкова и природа на все готова, и о сибирской тайге как о суровом месте, месте ссылки и каторги — меняются местами.

Природа Биробиджана — это мир гармонии, изобилия и красот, природа пуссеновских пейзажей. Человек в нем не противопоставлен природе, как человек из «Евреев на земле», а находится с ней в согласии. Если переселенцы Крыма в соответствии с потребностями создают свой собственный ландшафт, то жителям Биробиджана подобные усилия ни к чему: бесконечно щедрая природа обеспечит людей всем необходимым (рыба, медведи, арбузы, золото, вода, лес, горы); пафос борьбы, переустройства и обновления сменяется пафосом гармонии и любования.

Принципиальное различие — внутреннее движение в пейзажах. В фильме «Евреи на земле» постоянно дует ветер (это заметно по зыбкой траве, по трепыхающейся одежде и т. п.); ветер считывается как метафора постоянного движения, непрекращающихся перемен. Очерк Шкловского так и озаглавлен — «С точки зрения ветра»; ветер «предполагалось использовать как кинометафору, определяющую ритм и тональность фильма» (1930. С. 189). В «Искателях счастья», наоборот, погода всегда ясная, солнечная и спокойная — «в Культуре 2 всегда тепло» (Паперный, 2016. С. 159). На заднем плане степенно возвышаются Буреинские горы, как бы защищая чудесную страну от каких-либо перемен, подчеркивая ее вечность; Амур лениво переливается на солнце; творожные облака не двигаются. Жизнь в фильме «Евреи на земле» развивается каждую секунду — в фильме «Искатели счастья» она застывает. Характерные библейские мотивы проявляются в обеих лентах: Крым предстает в виде пустыни, которую евреям суждено преодолеть, — Биробиджан, разумеется, Земля обетованная.

Крым — начало поисков новой жизни, Дальний Восток — их успешный конец. Первый фильм изображен в риторике процесса, второй — в риторике результата: «Культура 1... объявляет себя началом истории. Культура 2... объявляет себя ее концом... будущее отодвигается на неопределенное время» (Там же. С. 59, 44).

Человек

«Евреи на земле» осуществляют попытку антропологической перековки старых людей в новых. Перед нами физически полноценный еврей-трудяга. Новый типаж логичным образом противопоставляется стереотипу дряхлого, едва живого еврея из местечка, представителя деградировавшей культуры упадка, бесплодного, будучи занятого в основном торговым трудом, не способного что-либо производить своими руками. В этом фильме мы знакомимся с ним в начале, где зрителю демонстрируют местечковую жизнь и ее грустных представителей. Внимания и экранного времени им уделяется значительно меньше, чем новым людям. В будущем же старый типаж предположительно исчезнет. Молодое поколение уже изначально вырастает в «правильных» условиях, о чем свидетельствуют кадры с детьми, выполняющими гимнастические упражнения. У физически развитого мужчины есть пара — не уступающая ему ни в чем здоровая рабочая женщина. «Культура 1 со свойственными ей эгалитарно-энтропийными устремлениями старалась всячески нивелировать разницу между мужчинами и женщинами» (Паперный, 2016. С. 149). Другая особенность нового человека — отсутствие этнических черт: человек 1920-х интернационален.

В «Искателях счастья», напротив, как этнические, так и гендерные различия в полной мере присутству-

ют и не входят в противоречие с идеей нового человека. Одна из основных сюжетных линий фильма — роман русского молодца Корнея и еврейки Розы, который завершается свадьбой. Брак как институт не может интересовать фильм 1920-х — в лучшем случае предпочтение состояло бы в его упразднении (см. «Третью Мещанскую» А. Рома — сценарий, по легенде, был написан им в севастопольском поезде).

В фильме 1930-х пафос антропологической перековки исчезает, молодые люди как будто по умолчанию лишены этой проблематики. Это, скорее, «правильные», сформировавшиеся советские граждане, для которых национальные черты не являются проблемой (вспомним хрестоматийную сталинскую формулу советской культуры — «национальная по форме, социалистическая по содержанию»).

Фильм Роома акцентирует коллектив и нивелирует индивидуальность; «Культура 1 почти не выделяет отдельного человека из массы, она его, в сущности, не видит» (Паперный, 2016. С. 141). Коллективность на визуальном уровне — это размножение объектов на экране и синхронность в движениях (тракторов, работающих людей, упражняющихся детей). Фильм Корша-Саблина, наоборот, индивидуальность подчеркивает: персонажи, в отличие от первого фильма, обладают именами, характерами, четко очерченным статусом и иерархией. Вновь проявляются различия гендерные, служебные и нравственные. Фильм 1920-х — это механизация и обезличенный коллектив, тогда как фильм 1930-х антропоцентричен. Если посмотреть на соотношение планов с лицами людей, в «Искателях счастья» их процент будет заметно выше. В «Евреях на земле» — всего несколько кадров, крупные планы акцентируют скорее обобщенные знаки, нежели индивидуальные черты: например, руки рабочих или инструменты. В «Искателях» — наоборот: пали-

тра разнообразных выражений и характерная актерская мимика составляют основной художественный и смысловой материал.

Труд

В «Евреях на земле» труд — борьба. Он возведен в идеологию. Сельское хозяйство представлено (насколько это было возможно в скудных условиях) в свете пафоса механизации. Тракторы, которые, по воспоминаниям Шкловского, специально собрали в колонну для съемок, возведены на высшую ступень иерархии — для наглядности шрифт в титрах увеличивается: «вода, земля, ТРАКТОР».

Реалистический настрой 1920-х годов требует соблюдения причинно-следственных связей. Зритель видит результаты трудового подвига, который свершается по ходу действия ленты: в начале перед нами дикие степи, в конце — очаг новой жизни (вспаханное поле, выстроенный колхоз, самодельная река).

В фильме Корша-Саблина труд — не подвиг, а праздник. Мы наблюдаем визуальные оды, посвященные физическому труду: каждый день герои с песнями выходят работать в поле. Конечная цель ежедневного труда, в отличие от «Евреев на земле», никак не акцентируется — уже за самой работой персонажи ощущают себя как в раю. «А на зорьке за работу, за работу веселей», — поется в одной из песен к фильму. В другой упоминаются «крылатые песни свободы и труда» — так труд обретает черты самодостаточного и приносящего радость действа.

Характерно, что в «Евреях на земле» зрителю демонстрируют первичные стадии обработки земли — пахоту и прополку, тогда как в «Искателях счастья» показывают исключительно жатву, наряду с други-

ми дарами — рыбой, арбузами, дичью. «Сельскохозяйственный пафос плодовитости и урожайности возникает в Культуре 2 вопреки угасанию реальных плодовитости и урожайности сельского хозяйства» (Паперный, 2016. С. 159).

Механизация, сельскохозяйственная техника фильм 1930-х, в отличие от фильма 1920-х, не интересует. Тракторов в фильме не показывают (один раз мы видим комбайны). Зато постоянно показывают людей с вилами на фоне стогов сена, впряженных лошадей, рыбаков и пастухов. Фильм переполняют пасторальная образность и «сельская» эстетика. На уровне лирики, песен фильма улавливается отсылка к жанру русской песни: «Ох, ты сердце, ох, ты девичье! Не видать с тобой покою. Пел недаром за рекою, За рекою соловей… Ох, ты ночка, ночка темная» и т. п. Напоминают, к примеру, поэтическое творчество А. Кольцова с его народной и «деревенской» тематикой.

Заключение

«Экономить нужно не пленку, а картину. Интересоваться выгодами, а не убытками» — так подходили к работе создатели фильма «Евреи на земле». Его кадры синхронизированы с титрами и выступают с ними наравне, изображение и текст взаимозаменяемы, киноязык отвечает подходу ЛЕФа к художественному тексту. Сам фильм воспринимался создателями скорее как элемент действительности. В открытом сознании периода авангарда различие между изображением и изображаемым было в некотором смысле нивелировано. Авторов интересует реальность — то, *как* она сделана, ее материал и устройство («Камни. *Откуда?* Камни из каменоломен»). Подобным же образом их заботит и художественный текст: в духе форма-

листской традиции материя художественного текста как бы осознается авторами и может быть продемонстрирована зрителю (своеобразное обнажение приема в эпизоде с крышей — «чтобы посмотреть, что происходит внутри, мы проделали дыру в крыше»). Кинокартина, скорее, тождественна реальности, это не мимесис жизни, а ее часть. «Искатели счастья» сменяют регистр на дескриптивный. Замкнутый в себе мир сталинского кинематографа не озабочен реальностью — ее подменяют вымысел и фантазия, мир, магически тождественный сам себе, свободный от причинно-следственных связей. Разница заметна на уровне названий: «земные» и осязаемые «Евреи на земле» и абстрактно-фэнтезийные «Искатели счастья».

Оба фильма есть проекты веры, но фильм 1920-х — вера в дело, а фильм 1930-х — вера в чудо. И оба фильма утопичны: в первом случае утопия в борьбе, движении и переустройстве, во втором — в неподвижности и праздной неге. За частными примерами скрыты более общие тенденции, характерные для двух исторических периодов. Сравнивая две ленты, мы иллюстрируем идеологический и стилистический сдвиги, переход от одной риторики к другой, смену семиотических систем двух культур.

Автор выражает сердечную благодарность В. Дымшицу за предоставленный материал.

Литература и источники

Гольденвейзер А. (2002) Правовое положение евреев в России // Книга о русском еврействе. «Гешарим — Мосты культуры». Иерусалим; М. С. 115–159.

Дымшиц В. Исторический шанс. Создание еврейских автономий в Крыму, на Украине и на Дальнем Востоке в 1920–30-х годах // World Ort [Электронный ресурс]. URL: http://www.ozet.ort.spb.ru/rus/index.php?id=476 (дата обращения: 24.08.2017).

Лещинский Я. (2002) Еврейское население России и еврейский труд // Книга о русском еврействе. «Гешарим — Мосты культуры». Иерусалим; М. С. 187–211.

Паперный В. (2016) Культура Два. М.: НЛО.

Шкловский В. (1930) С точки зрения ветра // Поденщина. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде. С. 38–46.

Янгиров Р. (2011) Маргинальные темы в творческой практике ЛЕФа // Другое кино: Статьи по истории отечественного кино первой трети XX века. М.: НЛО. С. 179–197.

THROUGH THE THORNS OF CRIMEA TO THE STARS OF FAR EAST: TWO RESETTLEMENT UTOPIAS IN SOVIET PROPAGANDA FILM

YAKOV LURIE (e-mail: yakovlurie@gmail.com). Aalto University (Helsinki, Finland); Glukk.com (Saint Petersburg, Russia).

The paper compares two Soviet propaganda films—Jews on The Land by Abram Room (1927) and Seekers of Happiness by Vladimir Korsch-Sablin (1936) in the light of V. Paperny's dichotomy Culture One — Culture Two. Author makes an attempt to decipher ideological constructs behind cinematic images present in both films: images of nature, man and agricultural labor.

KEYWORDS: soviet cinema, propaganda, Crimean and Far East Jewish resettlement projects, Jews on the Land, LEF, Seekers of Happiness, Culture One vs. Culture Two, renovation vs. admiration, New Man vs. Proper Man, struggle vs. celebration.

JEL: Z11

Мещане и нестяжатели советского кино 1960–1970-х: случай с геологом

Виктор Непша

Непша Виктор Сергеевич (e-mail: vnepsha@inbox.ru), магистрант факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

В данной работе рассматривается классическое противостояние мещан и нестяжателей в советском кинематографе 60–70-х годов XX века на примере образа геолога. Находящийся на границе между ученым и человеком труда персонаж геолога показателен в качестве примера трансформации образа специалиста в новую временную эпоху, а также иллюстрации нового восприятия экономических и социальных условий категорией профессиональных специалистов, до сих пор не до конца избавившихся от стереотипно-романтической репутации в кино.

Ключевые слова: советское кино, экономика, геолог, оттепель.

JEL: Z11, Z13

В оттепельные годы перед основным населением СССР впервые за долгое время встала перспектива обретения материального достатка и улучшения социальных условий (Марголит, 2012). Это придало новых красок старому противостоянию — не столько между «физиками» и «лириками», стереотипному для 60-х годов

XX века, сколько между новыми мещанами и нестяжателями. Разумеется, изменение положения дел не могло не отразиться на кинематографе того времени.

Для начала следует отметить, что в изображении ученого в советском кино до рассматриваемого нами периода уже был один крупный перелом, связанный с формированием особенностей так называемого сталинского кинематографа. Исследователь А. А. Зудина отмечает: «Ранний советский кинематограф проявлял явный интерес к теме науки и фигурам ученых. Они становятся главными героями фильмов как символ союза науки с советской властью в борьбе с традиционным укладом жизни и авторитетом религии и церкви» (Зудина, 2011). Однако с 1928 года ситуация коренным образом изменилась в связи с кампанией против «буржуазных специалистов» в целом и такими процессами, как «Шахтинское дело», в частности: «Насаждается подозрительное отношение к „спецам“ — „буржуазным специалистам“, получившим высшее образование и квалификацию в дореволюционный период» (Зудина, 2011).

Проследить изменение сталинских кинематографических клише и установок интересно на примере конкретных профессий. В данном случае нам интересны геологи, поскольку их образ сочетает черты, с одной стороны, ученого, а с другой стороны, полевого практика. Так, когда П. Л. Вайль и А. А. Генис говорят о том, что в «оттепель», «в отличие от героев предыдущих эпох — революционеров, шахтеров или пограничников, — природа героических деяний ученых ускользала от понимания, подвиг принимался на веру» (Вайль, Генис, 1998), геологи оказываются в двойственном положении, баланс которого был нарушен предшествовавшей эпохой, в результате чего данное утверждение о подвиге и вере было к ним применимо с трудом.

Итак, по обозначенным выше причинам фильмы сталинского периода отчетливо делали акцент на второй, практической ипостаси. В отличие от героев картин предшествующей эпохи, сталинские геологи чаще всего представали как группа самоотверженных идеалистов, готовых пойти на самопожертвование в интересах экспедиционной группы или, если брать более широко, страны: «Если раньше в качестве служителя науки мы видели отстраненного, плохо адаптированного к социальным реалиям человека, попадающего из-за этих своих особенностей в курьезные ситуации („Аэлита“), то теперь это герой с сильным характером, несгибаемой волей, готовый, не задумываясь, принести себя в жертву на алтарь познания» (Медведева, 2015).

Очень часто в таких случаях подчеркивалась зацикленность персонажей на конкретной цели: либо поиске полезного для страны ресурса, либо победе над врагом. В первом случае в пример можно привести картину «Алмазы» (1947), по сюжету которой молодой человек возвращается с войны и упорно начинает искать пресловутые алмазы, несмотря на насмешки друзей и недоумение невесты,— такая цель важнее межличностных отношений и бытовых неудобств. Говоря о победе над врагом как цели, стоит отметить, что в 1930-е годы геологи вообще встраиваются в линейку героев, сражающихся с разнообразными врагами народа — от «вредителей» («Колодец смерти», 1933) до «белобандитов» («Лунный камень», 1935) и басмачей («Семь сердец», 1935).

Постоянное употребление множественного числа в разговоре о геологах здесь неслучайно: чаще всего геологическая группа представляется как единый коллектив, в каком-то смысле даже единый персонаж, и действия отдельных людей, желание принести благо или причинить вред, все равно направляются на груп-

пу в целом («Девушка с Камчатки», 1936). Как минимум группа может быть представлена геологом и его наставником (вышеупомянутые «Алмазы»).

Говоря о значимых особенностях изображения геолога на экране в сталинском кинематографе, С. М. Медведева отмечает: «В фильмах сталинского периода практически нет индивидуалистской перспективы. Фигуры героев-ученых слишком монолитны. Им неведомо сомнение. Они поражают зрителя своей мощью и силой духа. Но мы не видим никакого внутреннего развития этих персонажей... <...> Поведение всех персонажей — как отрицательных, так и положительных — шаблонно и однотипно от первых и до последних кадров» (Медведева, 2015).

С 1960-х годов кинематографический взгляд на ученого в целом и геолога в частности значительно меняется. В отличие от фильмов сталинской эпохи, геолог в советском кино 1960-х изображается как рефлексирующая личность, которая смеет задумываться не только о коллективных, но и о личных нуждах, своих или другого, но конкретного человека. Подобный «индивидуализм» могут себе позволить даже главные герои. Уже в производственной картине конца 1950-х «Случай на шахте восемь» (1957) Алла Краева так комментирует ситуацию с коллегой и подругой, оказавшейся без жилья: «Валечкины интересы для страны так же важны, как интересы шахты». В фильме «Время летних отпусков» (1960) главную героиню практически принуждают занять пост исполняющей обязанности руководителя предприятия вместо поездки в отпуск (ее первая реакция на предложение работы с повышением вместо отдыха — возмущенный отказ). Комичные метания по поводу того, стоит ли ехать работать на благо страны на Таймыр, если возлюбленный в Москве, показаны в фильме «Вас вызывает Таймыр» (1970).

При этом, говоря об индивидуализации главных героев подобных картин, стоит отметить, что ослабление концентрации на работе чаще всего связано с желанием улучшения социальных условий, в первую очередь жилищных, а также с поиском компромисса между рабочей и личной жизнью (последнее часто наблюдается у героев, позиционируемых как положительные). Страсть к накопительству у основных героев фильма проявляется не так часто и связана скорее с престижными, чем с финансовыми потребностями, более характерна для отрицательных персонажей, например для амбициозного, но импульсивного и трусливого карьериста Николая в «Хмуром Вангуре» (1959).

В целом в 1960–1970-х годах акцент смещается с изображения геологов как цельного дружного коллектива на геологов как компанию индивидуальностей. Работая в команде, они перестают быть безликим элементом общей суммы под названием «геологическая группа», у каждого из участников экспедиции свои проблемы и мечты, не всегда вообще связанные напрямую с профессией. Иллюстрацией могут послужить такие фильмы, как «Зима — не полевой сезон» (1972), «Ищите и найдете» (1969). Главные интриги картин вообще связаны не столько с приключениями и выживанием, сколько с более банальными и бытовыми задачами, разнящимися у героев (об этом пойдет речь ниже). В «Ищите и найдете» один персонаж хочет защитить диссертацию, чтобы проще было работать, другой никак не может найти камень, за которым гоняется уже несколько экспедиций (что добавляет рутинности потенциально приключенческому процессу), а третий вообще стремится писать рассказы-сводки с экспедиций в газеты, а не заниматься геологией.

Конечно, по-прежнему в фильмах 1960–1970-х годов остается необходимость поиска полезных для

страны ископаемых, но «авантюрный» резон для отправления в экспедицию зачастую преобладает над «благородным» или персонажи пытаются успешно совместить жажду личной славы с желанием принести пользу стране. Даже в более ранней картине «Неотправленное письмо» (1959) члены экспедиции не совсем по-стахановски радуются тому, что именно они первыми нашли алмазное месторождение; в вышеупомянутом «Ищите и найдете» один из главных героев ближе к концу фильма наконец-таки отправляется в экспедицию именно потому, что он почти маниакально одержим поиском камня, и желание доказать всем свою правоту (прежде всего самому себе), очевидно, сильнее стремления поработать на благо страны.

В такой ситуации значительно меняется отношение персонажей и к самопожертвованию. Жгучее желание отдать свою жизнь ради великой производственной цели сменяется более рациональной и волевой установкой на ее сохранение во что бы то ни стало: с одной стороны, дома ждут близкие; с другой стороны, стране можно принести гораздо больше пользы, оставаясь живым. В этом смысле характерен эпизод из фильма «Неотправленное письмо», в котором геологи, оказавшиеся в эпицентре лесного пожара, не могут отправить сообщение бедствия на базу. С досадой они слышат, как с базы их торжественно и пафосно поздравляют с находкой алмазов, о которой члены экспедиции отчитались днем ранее (до зрителя словно бы доносятся отголоски фильмов предыдущих десятилетий, когда выполнение плана было важнее жизни), и разбиваются о прагматическую необходимость остаться в живых.

Продолжая ранее упомянутую линию частной жизни персонажей, стоит сказать, что все чаще в геологическую историю ввязываются любовная драма и быт. Показательным примером является картина Киры

Муратовой «Короткие встречи» (1967), главный герой которой, на первый взгляд, романтизированный стереотип представления о геологах тех лет: свободолюбивый бородач, странствующий по миру. Однако этот образ разрушается, когда перед зрителем предстает вспыльчивый человек, зависимый от своей жены, работницы райкома, труд которой он презирает, но покинуть ее «навсегда» не может, поскольку именно скучная и утомительная работа с бумагами обеспечила им квартиру — единственное место, где он может найти приют и отдых после своих скитаний.

Если в фильмах раннего периода оттепели речь могла идти о романтической влюбленности между парнем и девушкой из геологического отряда («Неотправленное письмо»), то к концу 1960-х — началу 1970-х годов все чаще появляется образ жены или девушки, ожидающей мужа или возлюбленного из очередной длительной экспедиции или после трудовой смены (иногда к ним добавляется образ детей, растущих без отца), и немалая часть картин посвящена конфликтам на этой почве. Пространство личной жизни гораздо акцентированнее выносится вовне пространства рабочего. В «Ищите и найдете» жена одного из главных героев, Павла, во время очередного семейного разлада говорит: «Зачем я, твоя жена, существую на свете. Мне тридцать четыре, а что я видела за это время? Успехи твои и твоих друзей, одиннадцать месяцев и отпуск. Успехи, похожие один на другой». Аналогичные конфликты разворачиваются в ряде других картин: «Каждый день жизни» (1974) (главный герой пропадает на работе до вечера и практически не видится с семьей), «Дом, в котором я живу» (персонаж Дмитрия Каширина конфликтует с женой из-за того, что постоянно находится в геологических экспедициях и очень редко бывает дома), «Стюардесса» (1967) (потенциальный конфликт, главная герои-

ня меняет место работы, чтобы иметь возможность изредка на несколько минут встречаться с возлюбленным, находящимся в экспедиции).

Геологи разрываются между достижениями на работе (или хотя бы попытками сохранения статус-кво) и попытками обустроить быт (которые обычно приводят к относительно счастливому финалу). Причем последнее никем не осуждается, героя не обвиняют в рвачестве или накопительстве. Если персонажи и получают от своих коллег какие-то упреки по подобным вопросам, то, скорее, в связи с попыткой остепениться, работая на такой, если следовать стереотипам, свободолюбиво-беспечной должности.

Геологов все чаще начинают изображать не только в экстремальных полевых условиях, но и в обыденном интерьере. Действие картины «Зима — не полевой сезон» почти целиком проходит в здании института и городе, где данный институт находится; никаких походов не показано. «Ищите и найдете» также большей частью проходит в университетской атмосфере и неохотно «выбирается» в поход лишь ближе к концу. Таким образом, в 1960-е годы, в связи с оттепелью и популяризацией науки, «ученой» половине геолога стало уделяться не меньше внимания, чем «полевой». Более того, в данных примерах геологические походы и разговоры о них подвергаются дегероизации; гораздо больший акцент делается на изображении университетской рутины, связанной с получением научной степени и интригами на кафедре. Например, в «Ищите и найдете» один персонаж обвиняет своего друга в том, что он «пробивной»; в «Зима — не полевой сезон» герой через довольно прямолинейную волейбольную метафору вздыхает об обратном — он «не умеет ложиться под высокий мяч», то есть прислуживаться вышестоящим по статусу. Вопросы быта и каждодневной жизни пробираются не только в лич-

ную, но и в рабочую среду, лишая слово «геолог» значительной части налипшего романтического флера.

Что касается «практической» ипостаси геолога, с конца 1950-х годов становится распространенным сюжет, согласно которому молодой специалист приезжает на новое место («Коротко лето в горах» (1963), «Случай на шахте восемь», «Каждый день жизни»). В отличие от аналогичных персонажей времен сталинского кинематографа, «новые» геологи не сохраняют пассивность перед политической волей представителей власти. Новичкам нередко приходится взваливать ответственность на себя, брать инициативу в свои руки — и это не просто инициатива борьбы против вредителей, а обладание возможностями значительно более высокого порядка, вплоть до контроля над ходом производства («Случай на шахте восемь», «Время летних отпусков», «Каждый день жизни»), то есть «готовность к принятию на себя... ответственности за сумму обстоятельств, радикально превышающих пределы собственной индивидуальной компетенции» (Михайлин, 2015). Более того, в качестве отрицательных персонажей в таких случаях чаще всего и выступает слепо следовавшее руководящей воле засидевшееся начальство сталинских времен, все еще стремящееся всеми правдами и неправдами выполнить пятилетку в четыре года (товарищ Краев из «Шахты номер восемь», бывший глава предприятия из фильма «Время летних отпусков»). В новой ситуации стремление принести пользу в совокупности с личным энтузиазмом ценится гораздо больше, чем существование в режиме винтика единого механизма. Можно констатировать, что появляется тип молодых, целеустремленных людей, которые знают, чего они хотят от жизни (не просто абстрактно работать на благо страны), и, судя по всему, «далеко пойдут» («Хмурый Вангур», «Коротко лето в горах»).

В такой ситуации наносится косвенный удар и по модели плановой экономики: все чаще в фильмах она выступает в качестве бюрократического препятствия или формальной планки для персонажа, желающего «оживить» производство. Альтернативные варианты, выдвигаемые героями, могут нарушать план, но приносить при этом гораздо больше реальной пользы. Потому и в финале подобных картин геологи радуются не очередной сдаче плана, а, скорее, тому, что они победили вопреки.

Другой нечастый тип отрицательного персонажа фактически представляет из себя поколенческую модернизацию старого партийного руководства: малодушные карьеристы, которые не считаются с разумными доводами из-за жажды научного престижа, как, например, Николай из «Хмурого Вангура», организующий рискованную экспедицию, чтобы прославиться, в тяжелой ситуации падает духом, избегает непростых условий, каждодневных обязанностей и сбегает от товарищей в более безопасное место. Если идеальных нестяжателей, кроме романтических образов странников с бородами начала 1960-х годов, нет, то концентрированные мещане, краски вокруг образа которых несколько сгущаются, присутствуют.

Резюмируя, можно сказать, что образ геолога в 1960–1970-е годы становится менее зависим от политической конъюнктурности, приобретает человеческие черты, романтизируется в начале 1960-х годов и к середине — концу 1960-х значительно дегероизируется. Все больше внимания зрителя обращается на непростые бытовые условия представителей специальности с романтическим флером. Условно говоря, если провести границу, то образ идеального нестяжателя в таких условиях, оказывается, найти практически невозможно: типаж начала 1960-х превратился, скорее, в стереотип. Новый нестяжатель может быть идеали-

стом с научной точки зрения, но его мучают личные коллизии на стороне, а иногда ему просто недостает нормальных условий для работы. Самопожертвование обесценивается: в эпоху торжествующей рациональности никому не нужно возложение себя на алтарь ради высшего блага. Попытки обустроить свою жизнь параллельно работе не являются чем-то мещанским, главный герой получает право на ошибку и шанс начать все сначала («Ищите и найдете»). Улучшение своих жилищных условий без чрезмерного зацикливания на процессе и с сохранением хотя бы стандартных социальных отношений с коллегами позиционируется как общественно приемлемый вариант, теоретически не мешающий рабочим идеалам. Главное для таких дегероизированных геологов — сохранять ясный разум, желание исправить свои недостатки и стремление помогать своим близким, именно близким — не абстрактному коллективу, а друзьям, семье, коллегам («Зима — не полевой сезон»). Можно быть даже в каком-то смысле карьеристом и оставаться при этом «хорошим человеком» (как главный инженер Марат в картине «Каждый день жизни»).

В такой ситуации на презренную позицию действительных мещан становятся немногочисленные и преимущественно второстепенные типажи персонажей, плененных жаждой славы, престижа. Подобные герои являются карьеристами старого, иррационального с точки зрения реального положения дел, толка, они руководствуются бюрократическим девизом «Главное, чтобы на бумаге все было хорошо, а как на деле — неважно». Такие мещане — фактически своеобразные наследники сталинских партийных функционеров, однако от последних они отличаются большей степенью личной инициативы и тщеславия: взобраться на верхушку карьерной лестницы для них гораздо важнее, чем удержаться в системе.

В целом же можно сказать, что полярность мещан и нестяжателей значительно сглаживается к концу 1960-х годов (возможно, именно поэтому с течением времени вышеупомянутый ярко-отрицательный типаж пропадает) — и те и другие зачастую обладают высокой степенью личной инициативы и пробивным характером, в общем одинаково сильно хотят обустроить быт и личную жизнь, и в сухом остатке разница между ними заключается только в честности использования своего таланта и положения на служебном посту.

Литература и источники

Вайль П.Л., Генис А.А. (1998) 60-е. Мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение.

Зудина А.А. (2011) Наука и образ ученого в советском кино (1928–1986 годы) // Общественные науки и современность. № 5. С. 167–176.

Марголит Е.Я. (2012) Живые и мертвое. СПб.: Сеанс.

Медведева С.М. (2015) Самопожертвование ученого в изображении отечественного кино // Вестник МГИМО-Университета. № 5. С. 231–239.

Михайлин В. (2015) Конструирование новой советской идентичности в «оттепельном» кино / В. Михайлин, В. Алексеев // Человек в условиях модернизации XVIII–XX вв. Екатеринбург: УрО РАН. С. 312–320.

BOURGEOIS AND NON-POSSESSORS OF SOVIET CINEMA IN 1960–70S: THE CASE OF THE GEOLOGIST

Viktor Nepsha (e-mail: vnepsha@inbox.ru). Faculty of Liberal Arts and Sciences of Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).

In this article, we consider the classic confrontation of the bourgeois and non-possessors in the Soviet cinema of the 60–70s of the 20th century, using the example of the geologist's image. Located on the

boundary between the scientist and the man of labor, the character of the geologist is indicative as an example of the transformation of the specialist's image into a new time period. It is also a good illustration of the new perception of economic and social conditions by the category of professional specialists who have not yet completely disposed of the stereotypical romantic reputation in the cinema.

Keywords: Soviet cinema, economy, geologist, "Thaw".

JEL: Z11, Z13

Достоевский, деньги и кино в «Карманнике» Робера Брессона

Павел Лысаков

Лысаков Павел Вячеславович (e-mail: p.lysakov@spbu.ru), Ph.D., старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

Французский кинорежиссер Робер Брессон (1901–1999) известен как создатель особого стиля, который часто называют аскетическим, минималистским. Одновременно в своем творчестве он часто использовал темы, мотивы и сюжетные линии из произведений Ф. М. Достоевского. В данной статье прослеживаются параллели между романом «Преступление и наказание» и фильмом «Карманник» (1959), делается попытка обоснования своеобразия брессоновской адаптации.

Ключевые слова: Брессон, Достоевский, деньги, кинематограф, адаптация.

JEL: Z11, Z13

Французский режиссер Робер Брессон (Robert Bresson, 1901–1999) известен как создатель особого стиля в кинематографе. Его первые два игровые фильма сняты в 1943 и 1945 годах в русле так называемого французского качественного кино. После войны он начинает развивать стиль, который часто называют минималистским, или аскетическим, и отказывается от съемок в студийных павильонах и даже от профессиональных актеров. Фильм 1959 года «Карманник» (в оригинале — английское заимствование *Pickpocket*)



ИЛЛЮСТРАЦИЯ 1.
Сцена кражи на ипподроме

стал третьим в ряду фильмов нового направления* и в известном смысле не только завершает, но и является высшей точкой развития кинематографического мастерства среди фильмов этой неформальной трилогии.

Сюжет фильма «Карманник» связан с деньгами, как уже следует ожидать из его названия. Он открывается сценой на ипподроме, где мы становимся свидетелями кражи, совершаемой главным героем (илл. 1).

Это не единственный фильм Брессона, связанный с темой (а также проблемой) денег. В первую очередь здесь стоит вспомнить его фильм «Кроткая» (*Une femme douce*, 1969) или последний фильм Брессона, который так и называется — «Деньги» (*L'argent*, 1983). Этот фильм является вольной адаптацией рассказа Льва Толстого «Фальшивый купон». «Кроткая» же является адаптацией одноименной новеллы Ф. М. Достоевского.

* Первые два фильма — «Дневник сельского священника» (*Journal d'un curé de campagne*, 1951) и «Приговоренный к смерти бежал» (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956).



ИЛЛЮСТРАЦИЯ 2.
Титры: «„Карманник“ Робера Брессона»

Достоевский, вероятно, главный писатель, творчество которого нашло отражение в кинематографе Брессона. Всего среди его фильмов четыре так или иначе связаны с сюжетами или проблематикой Достоевского: помимо «Кроткой», это «Четыре ночи мечтателя» (*Quatre nuits d'un rêveur*, 1971) — фильм, являющийся вольным переложением «Белых ночей»; «Вероятно, дьявол» (*Le diable probablement*, 1977), заимствовавший некоторые идеи из «Бесов»; наконец, фильм, ряду аспектов которого посвящена данная статья, — «Карманник».

«Карманник» связан в первую очередь с «Преступлением и наказанием», хотя едва ли его можно назвать адаптацией или тем более экранизацией. Действие фильма не только перенесено в Париж конца 1950-х годов, а главный герой — всего лишь карманный вор и никого не убивает, но и ряд сюжетных линий попросту упразднен (что, кстати, в любом случае неизбежно и при экранизации). Сокращен и список действующих лиц. Самое интересное заключается в том, что Брессон нигде не указывает даже на отдаленную связь сюжета фильма с романом, в то время как все исследо-

ватели и критики не подвергают эту связь сомнению*. Режиссер не только не упоминает Достоевского в титрах — он вообще не указывает имени сценариста или автора диалогов. В титрах написано только «„Карманник“ Робера Брессона» (*Pickpocket de Robert Bresson*) (илл. 2).

Объяснения этого умолчания могут быть следующие. Во-первых, Брессон не хочет сравнения с Достоевским и не хочет, чтобы фильм рассматривался и оценивался как адаптация. Во-вторых, режиссер действительно довольно далеко отходит от известного сюжета романа, когда не только переносит его в другую страну и в другое историческое время, но и фактически отрезает как социально-экономическую линию, связанную с мотивацией героя, так и религиозно-философскую линию, связанную с его путем к раскаянию. Остается герой — Мишель, сходный с Раскольниковым по социально-экономическому статусу и образу жизни, и несколько героев, сходных с несколькими героями романа, но не повторяющих их: это мать Мишеля (она умирает в середине действия фильма), девушка Жанна (любовь, которой он «находит», как сказано в эпиграфе к картине), его положительный друг Жак (готовый помочь и критикующий его образ жизни, вариант Разумихина) и безымянный полицейский инспектор (играющий с героем в кошки-мышки и в какой-то момент открыто говорящий, что ему все известно; этот персонаж, возможно, наиболее близок к своему прототипу из Достоевского — Порфирию Петровичу).

Сюжет также схож и несхож с сюжетом Достоевского. С одной стороны, как и «Преступление и наказание», это не типичный детектив, что и заявлено в эпиграфе (там сказано, что фильм «не в стиле *policier*»). Так же, как в романе, имеет место преступ-

* См., напр.: Pipolo (2010. P. 126–128).

ление (в данном случае серия карманных краж) и наказание (тюрьма), если считать каторгу главным наказанием в случае Раскольникова. Одним из важных моментов для Достоевского является мотивация героя (то есть преступника). У Раскольникова было две мотивационные линии — так называемые арифметическая* и наполеоновская** (теория вседозволенности для исключительных личностей). У брессоновского героя осталась одна теория — наполеоновская (правда, Наполеон в фильме не упоминается). Это вопрос о том, имеют ли право отдельные личности нарушать

* После первого визита к старухе-процентщице Раскольников невольно подслушал в трактире разговор, где студент говорил своему знакомому офицеру о ней: «Сто, тысячу добрых дел и начинаний, которые можно устроить и поправить на старухины деньги... <...> Убей ее и возьми ее деньги, с тем чтобы с их помощию посвятить потом себя на служение всему человечеству и общему делу: как ты думаешь, не загладится ли одно крошечное преступленьице тысячами добрых дел? За одну жизнь — тысячи жизней, спасенных от гниения и разложения. Одна смерть и сто жизней взамен — да ведь тут *арифметика*!» (Достоевский, 2015. С. 75). Позднее — точнее, чуть ранее в романе, но позднее по хронологии событий — он сам произносит: «Пусть даже нет никаких сомнений во всех этих расчетах, будь это все, что решено в этот месяц, ясно как день, справедливо как *арифметика*» (Там же. С. 68) [курсив мой. — *П. Л.*].

** В разговоре со следователем Порфирием Петровичем о своей юношеской статье Раскольников указывает: «...законодатели и установители человечества, начиная с древнейших, продолжая Ликургами, Солонами, Магометами, Наполеонами и так далее, все до единого были преступники, уже тем одним, что, давая новый закон, тем самым нарушали древний, свято чтимый обществом и от отцов перешедший, и, уж конечно, не останавливались и перед кровью, если только кровь (иногда совсем невинная и доблестно пролитая за древний закон) могла им помочь» (Достоевский, 2015. С. 277). Позднее в разговоре с Соней Мармеладовой он признается: «Вот что: я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил» (Там же. С. 443).

закон в силу своей исключительности и должны ли они вообще быть подвластны закону. Показательно, что экономически занятие героя фильма, особенно поначалу, не является чем-то выгодным, как он сам признается за кадром («Выручка была скромной и не стоила того риска»). Таким образом, герой Брессона, так же как и герой Достоевского, преступает закон не совсем ради денег.

Здесь мы подходим к еще одной параллели между Достоевским и Брессоном: и того и другого на создание своего героя вдохновил реальный исторический персонаж. У Достоевского это был скандальный французский поэт, вор и убийца Пьер-Франсуа Ласенер (*Pierre François Lacenaire*, 1803–1836)*. У Брессона это знаменитый английский карманник Джордж Бэррингтон (*George Barrington*, 1755–1804), аресты, суды и приключения которого широко освещались в лондонской прессе конца XVIII века (илл. 3).

О Бэррингтоне была написана книга Ричарда Ламберта «Принц карманников»**, на которую Брессон наткнулся в Лондоне, как он рассказывает в своем интервью журналу *L'Express* 23 декабря 1959 года (*Bresson*, 2016. P. 63). Интересно, что Брессон не только использовал Бэррингтона для создания образа своего героя, но и ввел его имя и книгу Ламберта непосредственно в сюжет (илл. 4). Бэррингтон является для Мишеля образцом для подражания, Мишель также являет-

* См. об этом у Л. Гроссмана (1935. С. 29–32). Гроссман добавляет: «Текущая уголовная хроника могла также послужить Достоевскому для его романа. Весною 1865 года газеты были полны подробных стенографических отчетов о военном суде над купеческим сыном Герасимом Чистовым, убившим топором двух женщин и похитившим имущества и денег на сумму 11260 рублей» (Там же. С. 31).

** *Lambert Richard S.* Prince of Pickpockets. London: Faber & Faber Limited, 1930.



ИЛЛЮСТРАЦИЯ 3. «Бэррингтон, пойманный за руку в Ковент-Гардене во время того, как он пытался похитить у графа Орлова табакерку, украшенную бриллиантами». *Wikimedia Commons*

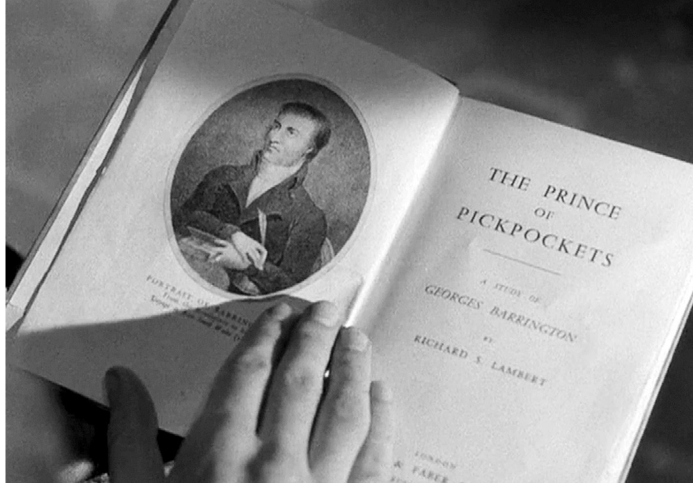


ИЛЛЮСТРАЦИЯ 4. «Карманник»: кадр с титульным листом книги «Принц карманников»

ся обладателем этой книги, и однажды он даже дает ее почитать инспектору.

Связь с известным английским карманником объясняет использование англицизма *pickpocket* в названии фильма. Любопытно, что в романе эта линия представлена по-другому: там Порфирию известно о статье самого Раскольникова об исключительном праве для исключительных личностей. Имя же Ласенера в романе не называется.

Особое внимание следует уделить еще одному персонажу, не имеющему прототипа в романе. Он обозначен в титрах как «первый сообщник» (*1er complice*), и его играет иллюзионист, а в детстве и ранней молодости вор-карманник, тунисец по происхождению Анри Кассажи (*Henri Kassagi*). Кассажи не только играет в фильме, но и является консультантом и постановщиком сцен карманных краж. Его герой появляется как бы ниоткуда, что-то выискивая или кого-то поджидая у дома Мишеля (илл. 5). Он как будто знает о Мишеле то, чего не знает никто, кроме него самого, и, когда они встречаются, Мишель охот-



иллюстрация 5. Мишель на лестнице

но и не без некоторого возбуждения следует указанию пойти за ним. В кафе их ожидает еще один сообщник, где оба начинают демонстрировать Мишелю применение ловкости рук. Герой Кассажи, таким образом, является чем-то вроде карамазовского черта или Свидригайлова из «Преступления и наказания» (он двойник героя, представляющий порок в «совершенстве», которого герой еще не достиг). Вспомним, кстати, что Свидригайлов похожим образом знакомится с Раскольниковым, разыскав его дом и поднявшись в комнату. Именно во время их разговора Свидригайлов произносит решающее: «Ну, не правду я сказал, что мы одного поля ягоды?» (Достоевский, 2015. С. 308).

Герой Кассажи останется безымянным в течение всего фильма; он и Мишель почти не будут разговаривать, несмотря на активное взаимодействие в деле карманных краж. В известном смысле эта анонимность связана с его ремеслом — незаметным вытаскиванием из чужих карманов денег, которые к тому же, как известно, не пахнут. Анонимность усиливается

в знаменитом сегменте на Лионском вокзале (*Gare de Lyon*), представляющем некую гипперреальность, где, «кажется, останавливается время и повествование» (*Pipolo*, 2010. P. 131). Важной характеристикой этой съемки является не только отсутствие в ней фиксированной точки зрения конкретного персонажа, но и наличие ракурсов, не подвластных невооруженному глазу в обычных ситуациях. Отчуждению ценностей и денег соответствует отчуждение точки зрения; более того, часто непонятно, чьи руки в какой момент заняты в операциях, показанных в данном сегменте, что позволяет говорить и об отчуждении субъекта действия (илл. 6).

Здесь следует вспомнить, что для Брессона (а в молодости он был художником и фотографом) визуальное начало является основополагающим. И это еще одно объяснение тому, что он не адаптирует Достоевского, не пытается «передать языком кино» его идеи и мотивы. Часто он одновременно ищет решение чисто кинематографических проблем и совершенствует техники. Так, в радиопередаче «Маска и перо»*, посвященной фильму, в ответ на прямой вопрос из аудитории, думал ли он о «Преступлении и наказании» Достоевского, Брессон опять уходит от детализации параллелей. Он отвечает: «Безусловно, думал… <…> Там определенно что-то есть, неосознанное или слишком осознанное» (*Bresson*, 2016. P. 77–78). А в интервью *Cahiers du cinéma* (1960, февраль, № 104) он рассказывает о том, что, например, сегмент на Лионском вокзале требовал большого количества оборудования: рельсы, операторские тележки, заслонки. Надо было размечать перрон и т.д. На вопрос «Зачем Вы брали на себя такие трудности?» Брессон ответил: «Что-

* *Le Masque et la Plume*, France Inter, 01.01.1960.





ИЛЛЮСТРАЦИЯ 6. Одна из сцен на Лионском вокзале. Портмоне вынут из кармана и передается из рук в руки

бы передать только то, что является реальностью» (*Bresson*, 2016. P. 71).

Именно последнее заявление помогает понять, как Брессон преобразует Достоевского. В книге, переведенной у нас как «Природа фильма: реабилитация физической реальности»*, Зигфрид Кракауэр предложил говорить о кинематографичных (*cinematic*) и некинематографичных (*uncinematic*) адаптациях. К первым относятся киноверсии литературных произведений, основанных на широком использовании изобразительности, ко вторым — адаптации, стремящиеся к высокой степени соответствия с литературными оригиналами, поэтика которых выходит далеко за рамки сопоставимого с возможностями кино — медиума визуального, основанного на материальности (*Kracauer*, 1997. P. 232–244). Рассматривая эту классификацию по отношению к экранизации пушкинского романа в стихах «Евгений Онегин» Мартой Файнз («Онегин», 1999), я в свое время предложил говорить о возможности третьего пути, когда фильм передает кинематографичные приемы литературного текста, отсекая при этом некинематографичные (Лысаков, 2006. С. 324). Очевидно, что в случае «Карманника» о традиционной адаптации литературного произведения не может идти и речи. Что же происходит у Брессона?

Один из ключей к этому пониманию находится в социально-экономической природе места, где происходит действие романа Достоевского и фильма Брессона, — большом городе. «Карманник» относится к кинематографу города так же, как «Преступление

* *Kracauer Siegfried*. Theory of Film: the Redemption of Physical Reality (если перевод существительного *redemption* как «искупление», что является его самым частым употребляемым значением в английском языке, имеет слишком сильную религиозную окрашенность, возможно, перевод как «восполнение» будет более соответствовать оригиналу).

и наказание» к литературе города. Как указывал еще Георг Зиммель, город (метрополис) — место сосредоточения денежной экономики и отношений обмена (*Simmel*, 1950. P. 411). Но город в силу сосредоточения людей также и место активного коммуникативного взаимодействия и в известном смысле — обмена идей. Роман Достоевского, как известно, идеологичен, его герои — при всех финансовых ситуациях, которые писатель никогда не упускает из виду, — в первую очередь состоят в отношении обмена идеями. Отталкиваясь от темы Достоевского, Брессон, работая в визуальном (а не ментальном) виде искусства, осуществляет материальную конкретизацию обмена, показывая, как деньги и ценности переходят из одних рук и карманов в другие. Таким образом, режиссер адаптирует уже не само произведение, а предмет изображения, материализуя его, исходя из свойств конечного медиума. Именно поэтому в кинематографической версии мы имеем уже не «Преступление и наказание» Достоевского, а «Карманник» Робера Брессона — своеобразный кинематографический (и кинематографичный) аналог отношений обмена между людьми в большом городе.

Литература и источники

Гроссман Л. (1935) Город и люди «Преступления и наказания» // Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. Роман в 6 ч. с эпилогом. М. С. 3–52.

Достоевский Ф. М. (2015) Преступление и наказание. М.

Кракауэр З. (1974) Природа фильма. Реабилитация физической реальности / Сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. М.

Лысаков П. (2006) Онегин-1999: экранизация в свете культуральных исследований // Культуральные исследования: Сб. научных работ / Под ред. А. Эткинда, П. Лысакова. М.; СПб. С. 320–338.

Bresson R. (2016) Bresson on Bresson: Interviews, 1943–1983 / Transl. by A. Moschovakis. New York.

Kracauer S. (1997) Theory of Film: the Redemption of Physical Reality. Princeton.
Pipolo T. (2010) Robert Bresson: a Passion for Film. Oxford and New York.
Simmel G. (1950) The Sociology of Georg Simmel / Transl., ed., and with an introduction by Kurt H. Wolff. Glencoe.

DOSTOEVSKY, MONEY, AND CINEMA IN ROBERT BRESSON'S "PICKPOCKET"

Pavel Lyssakov (e-mail: p.lysakov@spbu.ru). Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).

The French cinematographer Robert Bresson (1901–1999) is known as the creator of his own unique style which is often called ascetic or minimalistic. At the same time in his films he often used themes, motifs and storylines from works by Fedor Dostoevsky. This article explores parallels between the novel "Crime and Punishment" and the film "Pickpocket" (1959) and makes an attempt to explain the originality of Bresson's adaptation.

Keywords: Bresson, Dostoevsky, money, cinematography, adaptation.

JEL: Z11, Z13

Семья как предмет рефлексии о капитализме в классическом кинематографе XX века

Мария Рахманинова

Рахманинова Мария Дмитриевна (e-mail: mariarakhmaninova@gmail.com), кандидат философских наук, доцент кафедры философии Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

Кинематограф — одна из важнейших форм социально-философской рефлексии о культуре, истории, политических и социальных процессах. Статья посвящена анализу кинематографического нарратива о феномене семьи при капитализме, а также исследованию того, как протекала проблематизация этого феномена в XX веке, как она коррелировала с интенсивно развивающейся критикой капитализма, какие магистральные траектории в ней можно выделить из перспективы современности. Задача такого анализа состоит в том, чтобы наметить пределы проблематичности феномена семьи и тем самым обозначить границы, в которых разговор о нем может оставаться небезопасным и неконструктивным.

Ключевые слова: капитализм, семья, кинематограф, отчуждение, вытеснение, фашизм.

JEL: Z11, Z13

Введение

Каждой эпохе свойственны свои, сообразные ее общему духу средства решения текущих социальных проблем. В современной России в качестве такого средства неустанно провозглашается традиционализм,

выстроенный вокруг категории так называемой нормальной семьи. Впрочем, что конкретно означает это понятие, остается не вполне ясным: семью какого сословия следует принимать за образец традиционной? Можно ли считать нормальной традиционную дворянскую семью — с ее внутренним отчуждением и сомнительными экономическими практиками (Лотман, 2015. С. 260–266)? Или крестьянскую семью, где в непрерывно рождающихся детях видят только рабочую силу, а в женщине — косный механизм по ее производству? Или купеческую семью с ее дремучей патриархальностью и циничным филистерством? И если хотя бы одну из этих моделей все же можно считать нормальной, то насколько она нормальна для текущей эпохи и присущих ей форм знания и общества? Эти и многие другие вопросы с неизбежностью возникают в ответ на повсеместные воззвания к «нормальной» семейственности.

Впрочем, по справедливому наблюдению М. Хардта и А. Негри, современный традиционализм носит скорее парадоксально постмодернистский характер, произвольно комбинируя исторически несовместимые друг с другом формы и образы семьи, а также формируя и вовсе мифологические модели семьи, никогда не существовавшие и не могущие существовать в истории. «Возвращение к „традиционной семье“ христианских фундаменталистов вообще не является взглядом в прошлое, — пишут М. Хардт и А. Негри, — а выступает скорее созданным в наши дни вымыслом, который составляет часть политического проекта, направленного против сегодняшнего социального порядка» (Хардт, Негри, 2004. С. 145). По-видимому, именно так может выглядеть объяснение необычного феномена, набирающего все большую популярность в современной России: феномена моды на буржуазную семью викторианской Англии. В самом деле, рас-

тиражированный в соцсетях и портфолио фотостудий именно этот образ семьи как никогда наводнил пространство российской повседневности, необъяснимо заполнив в представлении обывателя обязательную для современного россиянина символическую ячейку с загадочным ярлыком «нормальная семья». Впрочем, даже если допустить, что некая «нормальная семья» могла бы способствовать решению социальных проблем (тезис, сам по себе требующий серьезной теоретической проверки), то подобные мистификации едва ли имели бы к этому какое-либо отношение.

Как в таком случае возможно говорить о семье продуктивно из перспективы сегодняшнего дня? Учитывая возрастающий запрос на такой разговор, пожалуй, самое время обратиться к богатой рефлексии феномена семьи в культуре. Например, в классическом кинематографе: в самом деле, весьма существенная его часть посвящена именно осмыслению проблемы семьи как важнейшего экономического, политического, социального и культурного феномена.

Не в последнюю очередь это связано с тем, что именно семья, согласно левой теории (приверженцами которой были многие кинохудожники), исторически служила инструментом самосохранения и воспроизводства экономических отношений, построенных на принципе частной собственности (в терминальной фазе — капитализма). Критика капиталистического мышления, а также капиталистического субъекта и общества в целом принимала в искусстве самые разные направления и использовала самые разные темы. Тема семьи — одна из наиболее часто встречающихся в кинематографе рамок, в которые встраивается критика капитализма. При ближайшем рассмотрении представляется возможным выделить несколько магистральных линий, по которым выстраивалась в кинематографе рефлексия о семье в условиях капитализма.

Сюжет № 1. Треугольник «капитализм—семья—фашизм»

Первый сюжет связан с проблематизацией треугольника «капитализм — семья — фашизм». В духе критики Х. Арендт (Арендт, 2008) режиссеры выстраивают повествование о том, как мнимо аполитичные ревнители благочестия, традиций и домашнего уюта оказываются именно той инстанцией, через которую вызревший в западной традиции рациональности колониализм входит в свою терминальную фазу и на социально-политическом уровне оборачивается катастрофой всего европейского проекта рациональности, глобальной исторической трагедией. Этот сюжет прекрасно представлен киноклассикой. Так, например, «Европа» Ларса фон Триера (1991) и «Конформист» Б. Бертолуччи (1970) блестяще демонстрируют протокол формирования лояльности к любому преступлению, если того требуют благосостояние и спокойствие семьи, например обеспечиваемое благодаря восхождению отца семейства по карьерной лестнице (в эпоху фашизма это означает вполне определенные вещи). Сакральность интересов семьи, таким образом, выступает извинением абсолютно любого преступления и, напротив, даже сообщает ему моральность и благородство.

Чрезвычайно выразительно эта проблема поставлена в провокационной картине Тинто Брасса «Салон Китти» (1976), построенной на диалектике благопристойности и непристойности. В ней иронически разоблачается отчужденная изнанка чинной и ритуализированной буржуазной немецкой семьи эпохи Гитлера, не видящей ничего плохого в том, чтобы всегда быть на стороне победителей, какими бы они ни были, — лишь бы в безопасности была семья.

Антагонистичной линией сюжета становится судьба дочери благопристойного семейства, отправляющейся работать в бордель (символизирующий Германию в целом). Впрочем, отчужденность в семье, выстроенной на «здоровых семейных ценностях», парадоксально, но все же предсказуемо оказывается столь всеохватной, что родители следят лишь за видимым обществу благочестием своей дочери, не вникая в ее реальные чувства и мысли.

В рамках этого же сюжета крайне примечательна картина В. Эрисе «Дух улья» (1973), метафорически цитирующая книгу М. Метерлинка «Жизнь пчел» и обращенная к образу всемогущего духа, которому пчелы поклоняются. Эта метафора становится вполне прозрачной, если учесть, что действие фильма происходит во франкистской Испании. Дом, в котором живет маленькая девочка, главная героиня фильма, пронизан коридорами и галереями; он неизменно изображается пустым, холодным и страшным. Все в нем выглядит отчужденно, а семья никогда не показана в кадре целиком: ее члены как будто самим пространством дома отталкиваются друг от друга, поглощенные каждый своим собственным одиночеством. Как мы показали выше, такая атмосфера вполне характерна для среднестатистической семьи при авторитарном режиме (вспомним здесь и «Необычный день» Э. Сколы (1977) о многодетной семье в фашистской Италии). В таких условиях личность каждого отходит на второй план по сравнению с функциями и ритуалами, которые ожидаются от человека. Итак, в рассмотренных картинах семья предстает перед зрителем своего рода оптимальным порталом, через который дух улья (авторитаризм/фашизм) беспрепятственно заполняет пространство окружающего мира. Сакральность нуклеарной семьи, дискурсивно сформировавшаяся в капиталистической риторике, слу-

жит основным условием возможности этого портала и легитимизирует все, что будет вызывать к жизни «дух улья».

Сюжет № 2. Территория отчуждения

Второй сюжет рефлексии о семье в условиях капитализма выстраивается вокруг критики капиталистической семьи как источника тотального отчуждения — как между ее членами, так и внутри каждого из них, отчужденных от собственных тел, эмоций и желаний, — через инстанции консервативной морали и незамысловатую консюмеристскую механику семейного быта. Этой проблематике уделялось внимание во впечатляющем диапазоне произведений и жанров: от социально-психологической драмы до экспериментального артхауса.

Так, например, к этому сюжету часто обращается К. Лоач, классик проблематизации консервативной морали и мастер социального кино. Его фильмы «Семейная жизнь» (1971) и «Кес» (1969) впечатляюще обнажают экзистенциальное одиночество простого человека в условиях ксенофобного общества, склонного к нормализации патерналистского (и не только) насилия и жестких социальных иерархий. В наполненном ими символическом пространстве бедняки часто держатся лишь за свое соответствие общественным представлениям о морали и благочестии и не имеют никакой иной связи друг с другом, за исключением экономического долга и контроля. Этот мотив также составляет центральную линию в картине «Одиночество бегуна на длинную дистанцию» Т. Ричардсона (1962), повествующей о напряженном равнодушии в семье умирающего рабочего, где каждый член семьи безразличен другому. Даже в редкие минуты увле-

ченного совместного потребления рекламных товаров никто друг друга не замечает: все жизненные силы такой семьи стянуты в невроз соответствия эстетике и практикам буржуазных семей, служащих эталоном всему обществу. Мелкая кража, совершенная главным героем после смерти отца из экзистенциальной скуки, оказывается маркером, который проявляет потаенную враждебность, пронизывающую как собственно тело его благопристойной семьи, так и всю систему, построенную на таких семьях: от бедняков до богачей.

В самом деле, в картине К. Сауро «Выкорми ворона» (1976) мы видим вполне состоятельную семью военного эпохи франкизма. Как и в «Духе улья», дом и сад показаны холодными и пугающими, как и сами довольно формальные и дидактичные отношения между взрослыми и детьми. Мотив домашнего насилия, в результате которого заболела и умерла мать маленькой девочки, красной нитью проходит через все полотно фильма и задает оттенок отравленности всему окружающему ее тесному миру, особенно раскрывающийся в ее фантазии о том, чтобы отомстить за мать, незаметно подлив яд отцу-военному. Аналогичное противостояние маленькой девочки и военного мы встречаем и в фильме Гильермо дель Торро «Лабиринт Фавна» (2006), также повествующем о франкизме. В нем режиссер проблематизирует консервативное понимание семьи как инструмента механической трансляции в будущее накопленного символического и материального капитала. Те, через кого эта трансляция должна осуществиться, фигурируют в этом сценарии лишь как безликие детали сакральной машинерии традиции: их психологическое и физическое состояние отходит на второй план по сравнению с процедурой ритуала. В конечном счете, выбирая между жизнью рожающей жены и жизнью наследника, отец семейства выбирает второе, равно-

душно позволяя жене умереть в муках. В последних сценах фильма становится понятным его отношение к отцовству, столь общее для многих консервативных семей: быть отцом означает запечатлеться в веках, в своих потомках, то есть фактически всю жизнь лепить свою величественную погребальную маску, воспринимая своих детей как тех, кто обязан ее передать своим детям и детям их детей. Неудивительно, что при таком взгляде на детей отец видит их исключительно инструментально, что обусловливает его авторитаризм и безразличие к континуальности их конкретных жизней.

Культовая фигура в критике отчужденности буржуазного быта — И. Бергман, сформировавший традицию драматичного и пугающего изображения классического семейного быта, который возникает из экономической сделки и внутри которого люди обречены навсегда остаться чужими и враждебными не только друг другу, но и самим себе и мучительно сходить от этого с ума. Так, например, в «Шепотах и криках» (1972) экзистенциальное одиночество и заброшенность оказываются центральными траекториями внутренних блужданий главных героев, обреченных никогда не встретиться ни друг с другом, ни с самими собой.

Сюжет № 3. Эрос и Танатос

С этим холодным пространством семьи как точки распада мира тесно связан следующий сюжет рефлексии о семье, который представляется правомерным выделить в кинематографе XX века: семья как поле противостояния витального и мертвенного, или, пользуясь языком психоанализа, Эроса и Танатоса. Данный сюжет прослеживается в таких картинах, как, например, «Крысятник» Ф. Озона (1998) и «Теорема» П.-П. Па-

золини (1968). В «Теореме» противостояние Эроса и Танатоса передано практически буквально: Эрос персонифицирован в лице молодого мужчины, приезжающего на время погостить в богатую семью и безмолвно устанавливающего с каждым из ее членов эротическую связь. Поначалу создается впечатление, что именно эта связь может излечить членов семьи от мертвенного одиночества, в котором каждый из них по-своему тонет посреди респектабельного и элегантного быта, но кататонический ступор (или буквально: танатоз), в который впадает дочь семейства, фактически констатирует неизлечимость капиталистической семьи: пронизывая семью Танатосом, капитализм обращает в него и сам Эрос (казалось бы, живительный по своей сути). Капитализм как чистый Танатос (что хорошо видно на приведенном выше сценарии отцовства, выстраивающегося вокруг конструирования своей славной посмертной маски) невозможно вылечить. Любопытно, что, как и в «Шепотах и криках» И. Бергмана, единственным персонажем «Теоремы», которому удается найти выход за пределы больного пространства капиталистической семьи, оказывается молчаливая служанка — фигура, схватываемая М. Хардтом и А. Негри через образ «бедняка» (Хардт, Негри, 2004. С. 152–154): именно с ним как с собирательным образом угнетенных они связывают надежды на «выздоровление» общества от капитализма, столь вписывающиеся в традицию непримиримой критики капитализма как тяжелой болезни общества и человека.

Сюжет № 4. Райский остров

Последний, четвертый сюжет, позволяющий себя обнаружить в кинематографической рефлексии о семье при капитализме, связан с образом «прекрасного ост-

рова», мир за пределами которого неразличим, несмотря на все его попытки подать голос и пролить тем самым свет на диалектическую связь между наполняющими его страданиями и блистательной респектабельностью мира буржуазного, огородившего свой остров высокой стеной, надежно защищенной государством.

В «Скромном обаянии буржуазии» Л. Бунюэля (1972) внешний мир беспрестанно мешает двум богатым супружеским парам спокойно пообедать, взламывая их уютное герметичное пространство различными форс-мажорными обстоятельствами, от которых не застрахованы даже представители их класса. Напряжение от их длящейся неудовлетворенности — ключевой художественный прием, используемый режиссером для ироничного разоблачения почти инфантильной экзистенциальной несостоятельности буржуа, впрочем делающей их цинизм еще более вопиющим (что видно, например, в светском диалоге о полицейском подавлении студенчества или о жителях неоколониального государства).

Аналогичный мотив присутствует и в картине И. Бергмана «Фанни и Александр» (1982): искусственно затянутая легкомысленная бессобытийность первой части фильма постепенно высвечивает изнанку вычурной беспечной веселости персонажей, огородившихся от мира крепостной стеной, но уязвимых для него за ее пределами в той мере, в какой внешний мир порожден степенью герметичности мира буржуазного. Чудовищное насилие, с которым сталкивается попавшая в него молодая мать, исторически сформировалось в традицию не в последнюю очередь за счет своей парадоксальной незаметности для беспечного высшего света.

В экранизации романа «Рассказ служанки» (1989) Ф. Шлендорф работает с этой же проблематикой. Вне-

шний мир, находящийся за пределами острова буржуазных семей, служит им своего рода чуланом: из него (фантастической ценой) извлекаются все необходимые блага, но голосов оттуда не слышно; обреченные никогда не покинуть его лишены имен и права на собственную жизнь (включая собственные тела). Мир, в котором они обращены в номера, представляет собой побочный эффект тотальной монополии буржуазии на все блага планеты, и потому он в известной степени случаен и хтоничен. Ничто в нем не имманентно ему как сущности. Напротив, он представляет собой лишь бессвязный остаток от осознанно и цинично выстроенного мира буржуазной метрополии.

Заключение

Подведем итоги. При анализе кинематографа XX века мы выделили четыре основных сюжета, связанных с рефлексией о семье в условиях капитализма. Первый сюжет выстроен вокруг треугольника «капитализм — семья — фашизм», где семья служит порталом, через который капитализм входит в свою терминальную стадию (фашизм) и который при этом остается неприкосновенным в силу своей традиционной символической сакральности, легитимизирующей в конечном счете абсолютно любое преступление. Второй сюжет представлен критикой отчуждения и враждебности, присущих консервативным семьям эпохи капитализма: члены бедных семей отчуждены друг от друга абсурдным стремлением соответствовать буржуазным стандартам семейственности, члены богатых семей — непосредственным соответствием им, а также беспрестанным предпочтением самой жизни создания своих «посмертных масок», необходимых для того, чтобы сохранить в веках достойную позу. Тре-

тий сюжет — противостояние витального и некротического, пронизывающее психическое пространство благопристойных нуклеарных семейств, замкнутых в фигурах дозволенного и недозволенного: капитализм здесь представлен как неизлечимая болезнь, собственно порождающая семью и заражающая Танатосом все на своем пути, даже концентрированный Эрос. В четвертом сюжете капиталистическая семья предстает диалектическим условием самой возможности мира, наполненного страданиями и бедствиями: высасывая из окружающего мира все необходимое для себя, она отбрасывает «лишнее» обратно за возведенную ею «крепостную стену» и отказывается слышать голоса, доносящиеся из-за этой стены.

Таковы некоторые магистральные для кино XX века стратегии критики феномена капитализма и служащей его воспроизводству буржуазной семьи. Удерживание их во внимании представляется нам важным условием возможности безопасно и конструктивно говорить о семье из перспективы российской современности. Кроме того, через формулировку этих стратегий мы подходим к постановке двух принципиально важных вопросов: возможна семья за пределами рассмотренных сценариев, и если да, то как это возможно?

Литература и источники

Арендт Х. (2008) Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме. М.: Европа.

Лотман Ю. М. (2015) А. С. Пушкин: биография писателя. Роман «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Азбука-Аттикус.

Хардт М., *Негри А.* (2004) Империя. М.: Праксис.

FAMILY AS SUBJECT OF REFLECTION ABOUT CAPITALISM IN CINEMATOGRAPHY OF XX CENTURY

Maria Rakhmaninova (e-mail: mariarakhmaninova@gmail.com), St. Petersburg Mining University (Saint Petersburg, Russia).

Cinematography is one of the most important forms of self-reflection in social philosophy on culture, history, political and social processes. The article is devoted to the analysis of the cinematic narrative about the phenomenon of the family under capitalism, and also to the study of how the problematization of this phenomenon took place in the twentieth century; how it correlated with the rapidly developing criticism of capitalism; what main trajectories in it can be distinguished from the perspective of modernity. The task of such an analysis is to outline the limits of the problematic nature of the phenomenon of the family and, thus, to identify the boundaries in which the conversation about it can remain unsafe and unconstructive.

Keywords: family, cinematography, capitalism, alienation, displacement, fascism.

JEL: Z11, Z13

Образ капитализма и консюмеризма в творчестве Дэвида Кроненберга

Александр Кечик

Кечик Александр Владимирович (e-mail: alexandrkechik@gmail.com), магистрант факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

В данном тексте предлагается альтернативный вариант аналитики творчества Дэвида Кроненберга, без использования больших теорий. Подобный ракурс рассмотрения его работ может привести, в свою очередь, к рассмотрению идей Кроненберга вне влияния различных теоретических концепций. Особый упор будет сделан на образ консюмеризма и капиталистической модели, схожий во многих произведениях Кроненберга.

Ключевые слова: Кроненберг, капитализм, консюмеризм, образ мира, аутсайдер.

JEL: Z11

В данной статье будет предпринята попытка воссоздания общего образа мира, объединяющего все творчество Дэвида Кроненберга. Важной частью этого мира должны стать понятия «капитализм» и «консюмеризм». Эти понятия так или иначе возникают в каждом его фильме и особо тематизируются в фильме «Космополис» (*Cosmopolis*, 2012). Общий концепт, выведенный из самого творчества Кроненберга и приложимый ко всем его работам, потенциально может послужить своеобразным инструментом для аналитики

творчества этого режиссера и писателя без обращения к большим теориям и, таким образом, без риска превращения его фильмов лишь в иллюстративный материал.

Чтобы говорить об общем для творчества Дэвида Кроненберга образе капитализма, необходимо для начала найти черты, которые бы объединили всю фильмографию этого режиссера. Исходя из этих черт, и возможно будет создать некоторый образ мира, чтобы впоследствии определить, какое место в нем занимает капитализм. Сам Кроненберг утверждает, что не стоит смотреть на его произведения как на части целого мира, который может быть описан как нечто единое. Однако точка зрения автора не является законом, а попытка найти общие черты в творчестве Кроненберга может быть небезынтересной.

В фильмографии Дэвида Кроненберга трудно выделить одну общую тему: разные периоды его творчества совершенно несхожи между собой по характеристикам и темам. Можно указать на три больших периода, каждый из которых характеризуется особым стилем.

Первый период: 1970-е — начало нулевых. Начиная со своего первого фильма — «Стерео», — Дэвид Кроненберг работает, условно говоря, с «биологической» тематикой: его интересуют изменения, которые могут произойти с телом и мозгом человека. Многие его работы этого периода созданы в стиле боди-хорроров; Кроненберг разрабатывает тему мутаций, физиологических модификаций.

Второй период — два фильма: «История насилия» (2005) и «Порок на экспорт» (2007). Их нельзя причислить и к первому периоду, поскольку тема физиологии здесь исчезает, и к третьему, о чем речь подробнее пойдет дальше. Эти фильмы отличаются от других как по тематике (здесь действие выстрое-

но вокруг насилия и преступности), так и по общей стилистике (они более динамичны и насыщены действиями).

Третий период включает в себя три последних фильма Кроненберга: «Опасный метод», «Космополис» и «Звездная карта». Эти фильмы кажутся не очень похожими, однако между ними можно найти определенную тематическую связь. Подробнее об этом речь пойдет позже, пока что можно сказать, что именно в этих картинах Кроненберг выстраивает наиболее яркие образы мира, при этом уделяя большое внимание как раз капитализму и его истории.

Начнем наше рассуждение с фильмов третьего периода, поскольку именно в них проявляется образ капитализма как мира больших скоростей и на основе которого можно выделить общие черты, характерные для творчества Кроненберга.

Давайте для начала проанализируем фильм «Космополис», чтобы попробовать найти сходство мотивов со «Звездной картой» и «Опасным методом». «Космополис» — экранизация одноименной книги Дона Делилло. Описан один день из жизни молодого миллиардера Эрика Пэкера, который движется по улицам города в своем лимузине, принимая там различных визитеров. Тем временем в городе нарастает беспокойство: ожидание приезда президента США, похороны чрезвычайно популярного рэп-исполнителя и начинающийся экономический кризис — все это создает пробки и уличные беспорядки. Пэкер же не проявляет особого интереса к происходящему, даже когда узнает, что из-за кризиса он потерял почти все свое состояние и что за ним охотится неизвестный убийца. В конце фильма Пэкер, уже совершивший ряд неожиданных и необъяснимых поступков, встречается с человеком, который и желает его смерти, — Ричардом Шитсом, работником, уволенным из корпорации Пэ-

кера за профнепригодность. Последние кадры «Космополиса»: Шитс, направивший на Пэкера оружие, но никак не решающийся выстрелить.

Одна из основных тем, поднимающихся в «Космополисе»,—это скорость. Пэкер неоднократно упоминает о том, что именно умение мыслить и предсказывать события быстрее всех позволило ему создать свою корпорацию. Со многими визитерами он разговаривает на схожие темы, упоминая скорость как основную характеристику капитализма. Наконец, возможный убийца Пэкера—Ричард Шитс—был уволен как раз за то, что был слишком медлительным, не успевал разобраться с вечно меняющимися курсами валют.

Таким образом, у нас выстраивается следующая картина: общество скорости, капиталистической продуктивности словно бы вытесняет из себя двух героев. Выпадает аутсайдер Шитс, не способный угнаться за изменениями, однако мотивирующий свое отставание различными концепциями (от левых марксистских до требований признать невозможность расчета и необходимости допущения асимметрии и случайности); выпадает и Эрик Пэкер—человек-победитель, как раз слишком быстрый для этого мира. Пэкер—это успех, человек, добившийся всего, что только возможно, фигура, превосходящая мир в скорости на порядки. Проблемами Пэкера становятся усталость, ощущение исчерпанности мира, желание изменений (неважно—положительных или отрицательных). Пэкер и Шитс приходят к одинаковому отношению к капитализму—революционному желанию любых изменений. «Всякая революция есть бросок костей». При этом они остаются противниками, однако они оба—ускользающие фигуры по отношению к остальному миру.

Здесь, наверное, стоит упомянуть основное отличие между книгой и экранизацией: в основном Кроненберг точно воспроизводит события, однако убира-

ет финальную по хронологии сцену (которая, правда, находится в первой половине книги), где Шитс (чьего имени мы еще не знаем) стоит над телом только что убитого им заклятого врага. Таким образом Кроненберг исключает из своего фильма финальную точку, позволив повествованию зависнуть в неопределенности, не дав победить ни одной из стратегий ускользания от капитализма, уравновесив их друг другом. При этом «Космополис» не дает и излишне оптимистичных обещаний — зрителю не демонстрируют примирения Пэкера и Шитса. «Вместо примирения сторон или победы одной из них финал подводит к зыбкому, подвешенному состоянию» (Корнев, 2014. С. 58). Если объединение аутсайдеров и возможно, то лишь в потенциальности.

Важной чертой образа капитализма, создаваемого в «Космополисе», является его динамичность, необходимость постоянного изменения, развития. При этом капиталистическое общество — это мир просчитываемого развития; предсказуемость будущего — залог успеха. Одной из метафор краха Пэкера, на которую указывает Шитс, является асимметричная простота Эрика, своеобразное указание на невозможность исключить случайности и аберрации из стратегии развития.

Если же говорить о консюмеризме, то в этом фильме потребление предстает как возможность захватить себе определенные части мира, закрыть их для других. Пэкер мечтает приобрести капеллу Ротко, чтобы в одиночестве наслаждаться ею. Иными словами, консюмеризм сверхбыстрых, успешных персонажей может уменьшить мир капитализма, превратить его в множество закрытых для других частных секторов. Таким образом, консюмеризм у Кроненберга предстает как потенциальный разрушитель капитализма, а не только как его движущая сила.

Взяв за основу нашей концепции тему скорости, замеченную в «Космополисе», стоит обратиться к единственной опубликованной Кроненбергом книге — «Употреблено». Конечно, стоит сделать оговорку о том, что не всегда можно смешивать литературу и кинематограф, однако в данном случае нас интересуют важные для автора темы, которые он поднимает в своих произведениях вне зависимости от жанра. К тому же обращение к литературному произведению, где автор более независим от влияний (студий, сценаристов или литературного произведения, уже лежащего в основе), позволит проверить, есть ли сходство между выделенными нами в «Космополисе» чертами и темами, важными для самого Кроненберга.

«Употреблено» — история с двумя парами главных героев. Повествование начинается с двух фоторепортеров — Натана и Наоми, современных героев, умеющих разбираться с техникой и знающих толк в различных ее моделях и брендах. Но в основе сюжета лежит расследование Натаном и Наоми преступления, связанного с другой парой — Аристидом и Селестиной Аростеги, французских философов, постмарксистов, работающих над новыми моделями консюмеризма. Аристид убивает и съедает Селестину, после чего скрывается от полиции. Не вдаваясь в подробности сюжета, необходимо раскрыть один из его поворотов: выясняется, что Селестина жива и получила убежище в Северной Корее, которая в этом тексте выступает в качестве «иного пространства», не описываемого подробно, но отличающегося от капиталистического пространства современности.

У нас снова возникают две стратегии ухода. Натан и Наоми — молодые, умеющие ориентироваться в капиталистической системе, быстрые и успешные. Аристид и Селестина — пожилая пара, отчасти приверженная устаревшей технике, сделавшая себе имя как раз

на критике капитализма, а также на создании иной концепции консюмеризма, где потребление представлено как исчерпывание капитализма, победа над капитализмом его силами. Но при этом супруги Аростеги оказываются на самой вершине мира: участники жюри Каннского фестиваля, всемирно известные философы. «Употреблено» оказывается наиболее интересным примером из всего творчества Кроненберга, поскольку здесь автор сохраняет полярность между двумя парами персонажей, однако затрудняет любые попытки причислить их к сверхбыстрым или замедленным скоростям. Иными словами, огромная скорость и медлительность здесь диалектически перетекают друг в друга, а определение скорости персонажа начинает зависеть от точки зрения интерпретатора. Однако (и это наиболее важная черта «Употреблено») если смотреть на него в рамках данной концепции, то как только мы выделяем признаки, делающие супругов Аростеги сверхбыстрыми, мы обнаруживаем, что по этим критериям Натан и Наоми оказываются медлительными, и наоборот, что в целом подтверждает выдвинутую выше гипотезу.

Показательно, что повествование резко обрывается на моменте, когда Аристид отправляется в Северную Корею, а Натан решает последовать за ним. Кроненберг снова оставляет ситуацию неразрешенной: противоречие между сверхскоростью успеха/медлительностью провала (Натан и Наоми) и медлительностью провала/сверхскоростью успеха (Аристид и Селестина) в капиталистическом мире остается неразрешенным. Супруги Аростеги, конечно, не могут считаться полностью пораженческими фигурами, однако автор, с одной стороны, ставит их на позицию преступников, то есть маргиналов, а с другой — делает их противниками капитализма и в академическом поле. То есть, несмотря на определенный социальный успех в про-

шлом, во время действия повествования Аростеги являются маргинализованными фигурами протеста. Как уже упоминалось выше, Аростеги одновременно слишком быстрые и слишком медлительные персонажи, в зависимости от исходной точки, в которой начинается наша интерпретация. Подобным образом фигура Эрика Пэкера из «Космополиса» может показаться медлительной, если мы исключаем его предысторию, а начинаем наблюдение с момента его сдвига в сторону позиции аутсайдера.

Таким образом, можно выделить общие черты, характерные для этих двух произведений, где тема скорости как способности к адаптации проявляется наиболее ярко: основной характеристикой героев можно назвать скорость как способность к адаптации к обществу, продуктивность и умение предсказывать изменения в мире. Миры этих произведений — это капиталистические общества, замкнутые на себе, где изменения предсказуемы и являются условием для личного развития каждого человека. Из этих миров не существует выхода. К примеру, в «Употреблено» действие никогда не происходит в Северной Корее, все упоминания о ней расплывчаты. А как только Северная Корея должна стать местом действия, повествование прерывается. Корея здесь не столько конкретная страна, являющаяся частью мира повествования, сколько эскапистская утопия.

Теперь, взяв за основу найденные нами сходные черты между «Употреблено» и «Космополисом», можно постараться найти похожие схемы в «Звездной карте» и «Опасном методе»: нам нужна некоторая матрица общества, в которой можно обнаружить героев, двигающихся с разными скоростями, а противостояние ведется между успешными сверхпотребителями и медлительными аутсайдерами, но при этом не приходит к какому-либо разрешению. Другим вариантом

противостояния можно назвать противоречие между нормой и крайностями, пытающимися реализовать стратегию ухода от общества, или революционного его изменения.

«Звездная карта» сразу демонстрирует нам готовый капиталистический мир больших скоростей: изнанка Голливуда, где звезды ведут борьбу за хорошие роли и выгодные контракты. Можно найти также и персонажей, придерживающихся каждой из стратегий. Агата и Бенджи Вайс — как примеры сверхбыстрого взаимодействия с миром; Гавана Сигранд и Кристина Вайс — почти застывшие персонажи. При этом интересно разное воплощение этих образов в героях. Тринадцатилетняя звезда Бенджи Вайс, уже успевший стать наркоманом, страдающим от навязчивых галлюцинаций. Агата Вайс — его сестра, она не обладает социальным успехом, но постоянно фонтанирует различными идеями и визуально является наиболее быстрым персонажем: в кадре она постоянно двигается, что контрастирует с поведением других героев. Гавана Сигранд и Кристина Вайс — статичные фигуры, добившиеся определенного успеха, но желающие большего. Их действия направлены на удержание своего положения, получение новых благ, однако важно отметить, что им не характерны заметные у того же Бенджи, к примеру, пресыщенность, усталость от успехов.

Сложнее дело обстоит с «Опасным методом», но и здесь можно, например, выделить Отто Гросса как радикальную, сверхскоростную фигуру, требующую изменений, а Фрейда — как застывшую, медлительную фигуру ограничения. Речь здесь идет, конечно, не о реальных людях, а, скорее, об образах, которые зритель воспринимает через точку зрения главного героя фильма — Карла Юнга. Конфликт с Фрейдом, увлеченность Гроссом представляют собой движение главного героя от меньшей скорости к большей.

Конечно, тут стоит сделать небольшую оговорку о том, что эта схема в четырех описанных выше произведениях проявляется с разной степенью выраженности. Она, разумеется, не является единственной значимой чертой этих фильмов. Однако в нашем случае внимание сконцентрировано именно на ней, поскольку она отчасти проявляется и в творчестве Кроненберга других периодов и, соответственно, может быть полезна для описания мира произведений Кроненберга в целом.

Стоит отметить, что подобную систему можно найти и в фильмах Кроненберга других периодов. Так, к примеру, в «Пороке на экспорт» образом капиталистического быстрого общества будет русская мафия Лондона, а образом быстрого персонажа — герой Вигго Мортенсена, уставший, но тем не менее успешный агент ФСБ, работающий под прикрытием в русской мафии. Интересен тот факт, что в самом повествовании фильма зритель не имеет представления о настоящей работе Николая (так зовут героя Мортенсена) до самого конца фильма — он видит лишь чрезвычайно эффективного персонажа, которого, кажется, тяготит его успех. Противопоставление с сыном мафиозного босса Кириллом, медлительным и непродуктивным, однако желающим добиться успеха, подтверждает выделенную нами схему. Также интересен и финал фильма, где два эти героя (каждый из которых по-своему является в этой среде аутсайдером — гомосексуал и агент под прикрытием) объединяются против отца Кирилла — главы русской мафии.

Говоря же об «Истории насилия», можно кратко упомянуть персонажа Вигго Мортенсена, бывшего боевика мафиозной группировки, пытающегося начать новую жизнь. Это еще одна фигура уставшего, но бывшего успешным профессионала, который пытается вырваться из мира, в котором он существует.

Показательно, что и этот фильм заканчивается открытым финалом: Кроненберг не показывает нам, что герой сумел влиться в свою семью, после того как им стало известно о его прежней идентичности.

Сложнее дело обстоит с фильмами первого периода. Однако и здесь можно заметить одну схожую черту: многие фильмы начинаются с научных экспериментов, цель которых — модификация человека, попытка сделать его более эффективным, более приспособленным и успешным. Основой для сюжетного противостояния становится борьба героев с этими сверхэффективными созданиями. Здесь мы словно бы видим попытку подавления сверхскоростной аберрации силами «нормального» мира, с точки зрения которого сверхскорость выглядит как опасное хищничество, агрессия по отношению к нему. Стоит еще раз отметить, что каждый из фильмов (при всех различиях) будет конструировать фигуру сверхскоростного аутсайдера, ставшего противником существующего порядка вещей, а причиной его появления будет попытка добиться увеличения эффективности человека (в биологическом или социальном плане). Интересно, что и капиталистическая проблематика будет проявляться почти в каждой картине, пусть иногда и с очень неожиданной стороны. Так, например, в фильме «Судороги» (*Shivers*, 1975) параллельно с историей о безумном ученом, выводящем сверхпаразита, раскрывается история жилого комплекса, в котором и происходят события фильма. Картина начинается с рекламы, представляющей этот комплекс как выбор успешных людей, знающих, чего они хотят. Таким образом, в «Судорогах» ускоренные паразитом люди фактически находятся в особом месте, предназначенном для успешных (сверхбыстрых) членов общества.

Еще одним необходимым добавлением будет утверждение о том, что этот сверхбыстрый аутсайдер ни

в коем случае не является чем-то внешним по отношению к человечеству. Напротив, это максимально совершенный его продукт, а вернее, продукт капитализма и желания эффективности и скорости. «Монструозное в фильмах Кроненберга не противостоит человеку как чисто внешняя сила, угрожающая разрушить его идентичность. Оно прорывается изнутри как его собственная вторая натура» (Фоменко, 2012. С. 129).

Соответственно, основным отличием раннего и позднего творчества Кроненберга в рамках выдвинутой здесь концепции можно назвать изменение в схеме противостояния. Если раннее творчество демонстрировало нам подавление сверхбыстрого аутсайдера силами общества, то более поздние работы показывают существующее в потенциальности противостояние общества и тандема сверхбыстрого и медлительного аутсайдеров. Иными словами, подавление аутсайдеров перестает быть частью схемы повествования, оно выносится в сферу потенциального, непроговариваемого финала. Однако такой финал лишь выглядит наиболее вероятным, но сама фигура его замалчивания служит знаком того, что к картине добавляется и другой, маловероятный, но тем не менее возможный финал, результатом которого может стать победа аутсайдеров и изменение общей картины мира.

Подводя итог, стоит сказать, что подобный анализ творчества Дэвида Кроненберга дает возможность для более подробного исследования его сюжетов и персонажных структур на основании этой схемы. Выстраиваемые Дэвидом Кроненбергом миры создают образ капитализма как мира больших скоростей, рациональных изменений. Консюмеризм же предстает как способность исчерпывать этот мир, забирать из него необходимое. Еще одной интересной характеристикой капиталистического мира будет сходство двух крайностей — победы и поражения. Как сверхскорость, обес-

печивающая успех, так и медлительность приводят к превращению персонажа в аутсайдера, единственным выходом для которого будет противопоставление себя миру и попытка изменить или разрушить его либо уничтожить себя. Интересно также, что в раннем творчестве Кроненберга фильмы обычно заканчивались провалом героя-аутсайдера, сохранением статус-кво через победу «нормы». В последних же фильмах подобный финал заменяется статичной ситуацией противостояния стратегий функционирования героев. Иными словами, статус-кво, конечно, сохраняется, однако это уже не безоговорочная победа, но, скорее, открытая ситуация, которая уже может получить дальнейшее развитие при каких-либо дополнительных условиях.

Статус-кво («нормальный» капиталистический мир) теперь дополняется находящейся на его периферии парой аутсайдеров (сверхбыстрых и медлительных), не просто образующих временный союз, а передающих друг другу свои качества. Подобная балансировка нормы и крайних позиций представляется неустойчивой, это, скорее, временное затишье, нежели окончательное перемирие. Таким образом, в позднем творчестве Кроненберга консюмеризм (как и его невозможность) становится основным инструментом разрушения капитализма.

Литература и источники

Корнев В. В. (2014) Капитализм как персонаж (неомарксистский анализ фильма «Космополис» Дэвида Кроненберга) // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. № 4. С. 60–65.

Кроненберг Д. (2015) Употреблено: роман. М.: Издательство АСТ: CORPUS.

Фоменко А. Н. (2012) Тело и Душа // Международный журнал исследований культуры. № 2 (7). С. 128–130.

REPRESENTATION OF CAPITALISM AND CONSUMERISM IN DAVID CRONENBERG'S WORKS

Aleksandr Kechik (e-mail: alexandrkechik@gmail.com), SPSU, MA student (Saint Petersburg, Russia).

This article is an alternative version of the analysis of the of David Cronenberg's works, without the use of large theories. Such an angle of consideration of his works potentially can lead to an examination of Cronenberg's ideas beyond the influence of various theoretical concepts. Particular emphasis will be placed on the image of consumerism and the capitalist model, similar in many of the works of Cronenberg.

Keywords: Cronenberg, capitalism, consumerism, world's image, society.

JEL: Z11

Капитализация смерти в современном кинематографе

Юлия Попова

Попова Юлия Сергеевна (e-mail: yli.pva@gmail.com), выпускница магистратуры Института философии Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

В статье анализируются симптоматика обращения к образу смерти в популярных фильмах. Предполагается, что подобное обращение следует рассматривать в связке с существующим запросом на интенсификацию капитализма с целью его подрыва изнутри. Однако определенные противоречия внутри этой стратегии ограничивают реализацию программы.

Ключевые слова: смерть, кино, капитализм, капиталистический дискурс.

JEL: Z1

Смерть зачастую мыслится в качестве антиэкономики. Мертвое тело — тело убыточное, а потому узурпированное телами живыми, еще способными обеспечивать увеличение прибыли. Согласно Бодрийяру (2000), капитал не столько эксплуатирует до смерти, сколько отказывает в ней, укрепляя свой статус благодаря этой отсрочке, дарению без права возврата. Смерть возмутительна. Быть мертвым, скорее, ненормально, поэтому мертвые так или иначе вытесняются: Бодрийяр иллюстрирует это навязчивыми стремлениями увеличить продолжительность жизни всеми

возможными способами, замедлить процессы старения, то есть попытками взять умирание под контроль.

Антикапиталистический потенциал смерти согласуется и с принципом избыточности Батая (2003), который определяет смерть как радикальную трату, непозволительную роскошь. В частности, он акцентирует внимание на жертвоприношении как антитезе производства, то есть неутилитарном истреблении.

Такое восприятие смерти связано с ее дефинированием через бинарное соотнесение с жизнью, где жизнь понимается как приумножение, накопление, ценность, а смерть, соответственно, как обнуление накопленного и единственный выход из тотальности экономического обмена эквивалентов.

Тем не менее ряд популярных фильмов 2016 года, которые в первом приближении идеологически наиболее тесно связаны с репрезентацией капитализма (даже если формально предлагают картину критики и обличения), вместо традиционного пути понижения смертности в экономике нескончаемых обменных процессов неожиданно выбирают путь ее реабилитации.

В фильме «Человек — швейцарский нож» (*Kwan, Scheinert*, 2016) герой, оказавшийся на заброшенном острове, в начальной сцене не совершает самоубийство, потому что принимает утопленника за живого, в силу чего сюжет вообще получает продолжение. На протяжении истории герой пытается оприходовать мертвое тело с пользой: например, приспособить зубы мертвеца для обработки древесины.

Успешность функционирования заблудившегося на острове детерминирует утопленник, который используется живым как полезный инструмент, позволяющий накопить и приумножить. Причем утопленник в сюжете именно свидетельствуется как претерпевший смерть: указания на смерть то и дело

возникают, то есть смерти отводится место. Но оно наделяется прибавочным значением. Это насыщение структурно совпадает с экономической операцией: смерть капитализируется через приписывание ей дополнительного смысла. На языковом уровне это, в частности, демонстрирует сцена, в которой герой, растолковывая основные категории сигнификации, обучает мертвеца вести и поддерживать беседу.

Таким образом, смерть в сюжете не может разрешиться как операция тотального истребления ценности, но не приращения, а живой и мертвый, соответственно, аннигилироваться в серии обменов. В результате смерть начинает представлять собой что-то вроде невозможной фигуры, как, например, треугольник Пенроуза или другие невозможные объекты в имп-арте: призванная к истреблению ценности и конкретизированная в виде тела утопленника, должного способствовать уменьшению объема понятия смерти, она, напротив, попадает в ловушку наращивания понятийного объема.

Так образуется определенный излишек, который уже отсылает к изысканиям Батая и принципу неутилитарного истребления в жертвоприношении. По Батаю, расточительное дарение изымает этот излишек, то есть жертву, из оборота полезного применения. Подобный неутилитарный излишек, знаменитая «проклятая доля», как радикальная трата без эквивалента, соответственно, теряет рыночную стоимость.

В фильме «Неоновый демон» (*Refn*, 2016) указанное уничтожение излишка функционирует обратным образом: юную девушку убивают для того, чтобы заставить стагнационную индустрию заново исправно работать. Органы и плоть умерщвленной жертвы съедают, а кровь используют для изготовления омолаживающих масок. Иными словами, задействуют как инвестицию.

Причем первоначально эта девушка представляет собой как раз-таки непозволительную роскошь, еще не использованный потенциал ресурсов, готовый к запуску в оборот, поэтому ее смерть в этом отношении может мыслиться в качестве альтернативы экономическим операциям. Но вместо того, чтобы редуцировать эту девушку до системы означающих с конечным количеством обменов, то есть с количеством, способным быть в результате исчерпанным, ее смерть, как и в случае с мертвым в фильме «Человек — швейцарский нож», наоборот, наделяют чем-то большим тотального аннулирования и радикальной траты: останки сохраняют, заталкивая их в себя, как что-то, заключающее в себе тайну.

Насыщение смерти прибавочной ценностью тайны работает на приращение ее стоимости: снова возникает эта парадоксальность невозможной фигуры. Притом в «Неоновом демоне» фигура репрезентируется дважды. Сначала в уже обозначенном сюжете убийства, расчленения и поедания тела. Затем в финале, когда одна из участниц убийства через какое-то время после его совершения уходит с прибыльной для нее съемки, потому что ее состояние вдруг ухудшается: в приступе тошноты она выплевывает неусвоенный глаз этой расчлененной девушки, после чего вспарывает себе живот и умирает. Это могло бы стать амбивалентным обменом, то есть принципиальной невалентностью, если бы в сцене не появилась вторая женщина, структурно совпадающая с позицией зрителя, которая в фильме подбирает этот неусвоенный глаз, проглатывает его и возвращается к работе.

Эти экономические операции репрезентированы и в ряде других популярных фильмов. Фильм «Двое во вселенной» (*Tornatore*, 2016) — история девушки, чей наставник и возлюбленный, зная, что умирает от болезни, создает программу, работающую как си-

стема отложенных записей, которые эта девушка получает после его смерти на протяжении всего фильма. Эти записи воздействуют на нее терапевтически: она избавляется от невроза, восстанавливает отношения с матерью, которую долгое время игнорировала, даже успешно защищает научную работу, то есть с ней происходит все то, что не случалось, пока наставник был жив. Только речи уже умершего оказывают на нее странный терапевтический эффект, и, соответственно, тем самым мертвый восстанавливает должный порядок обмена.

В фильме «Капитан Фантастик» (*Ross*, 2016) отец, создавший для своей семьи условия жизни по всем канонам анархо-примитивизма, порывает с ними сразу после смерти жены: вместе с детьми он отправляется в царство городской буржуазной жизни, чтобы выкопать тело, похороненное по всем принятым ритуалам, и устроить, как жена просила при жизни, веселое прощание. Осуществление этой затеи приводит к полному распаду их анархо-примитивистского уклада: старший сын уезжает учиться в престижный университет большого города, младшие дети отправляются в школу.

Таким образом, кино, на первый взгляд, пытается реализовать программу Бодрийяра, взывая к реабилитации смерти, понятой в качестве средства тотального истощения всех ресурсов. Фактически же оно реализует фантазматическую программу, выдержанную в апокалиптической тональности, где смерть осмысляется в категориях сведения счетов с тем, что уже ни живо, ни мертво и что подчиняется принципам исчисления и ценности. Как было показано на примере нескольких сюжетов, эта попытка сведения счетов проваливается, поскольку основная ловушка скрывается уже на уровне полагания целительного воздействия смерти, способной положить конец экономическим

операциям. Эту ловушку репрезентирует упомянутая невозможность фигуры смерти: как оптическая иллюзия, она двоится. Смерть мыслится в качестве предела, но только отодвигает этот предел, стимулирует еще активнее, инвестирует в желание, действуя как возбудитель. Она не дает отпора экономическим операциям, не служит ни выходом из системы обмена эквивалентов, ни радикальной тратой. Но главным образом это означает и то, что в силу указанного не реализуется в полной мере и капиталистический сценарий, поскольку тем самым он тоже лишается очертаний и места: размывается как его точка отсчета, так и возможный предел.

Это подтверждает симптоматическое обращение к смерти, представляющее собой способ самоаффектации тел живых. Настойчивость подобной самоаффектации свидетельствует о том, что тела живые все еще не вошли в капиталистический оборот, заплутав на пути к постоянно ускользающим границам капитализма.

Иначе говоря, взывание к смерти в кино — скорбь по невозможности субъекта наконец окапитализироваться. И эта трагически неразрешимая ситуация напоминает появление новых понятий капитализма: посткапитализм, когнитивный, инклюзивный, коммуникативный и т. д. Они множатся и множатся, как и множится концептуализация поисков все новых способов выхода из него.

Структурно же это совпадает с религиозной проблемой воцерковления, учитывая, что понимание капитализма как изобретения теологического порядка, в частности благодаря Веберу (1994), Беньямину (2012) и Агамбену (2014), уже стало общим местом в осмыслении того, что называется духом капитализма. Осмысление капитализма в теологической перспективе, как правило, заострялось на его рассмотре-

нии в качестве отправляемого культа, в который все мы так или иначе уже вовлечены, а практики капитализма (инвестиции, продажи и т. д.), соответственно, рассматривались как эквиваленты культовых действий, поставленных на службу Капиталу. Однако, представляется, проблема заключается не в тотальности капиталистического культа, сакрализованного или исключительно формального, но в невозможности окапитализироваться. Невозможности, которая аналогична попытке сначала притвориться спящим, чтобы в результате действительно заснуть, или, задействуя теологические аналогии, притвориться верующим, чтобы уверовать. В этом отношении настойчивость предпринимаемых действий служит способом идентифицироваться с заданным порядком — с местом, которое все время лишь отдаляется.

И поэтому, когда речь идет о тотальной имманентности капитализма, подрывающей всякие возможности его преодоления изнутри, и, соответственно, поиске способов выхода из него, упускается, очевидно, то, что мы еще даже не попали в ситуацию, из которой уже намереваемся выйти. В этом смысле репрезентативна патетика движения акселерационизма, причем в рамках как его левого (*Srnicek, Williams*, 2013), так и правого (*Mackay, Avanessian*, 2014) толка, а именно обоснование связи между ускорением капитализма и его самоуничтожением в процессе интенсификации. Акселерационисты продолжают исходить из посылки безусловной тотальности капитализма, которая подразумевает, что даже критическое действие уже заведомо прошито капиталистической логикой и потому обречено. Однако стремление к интенсификации только подтверждает уже обозначенную невозможность войти наконец в капиталистические практики, то есть выйти за пределы исключительно дискурса капитализма, исчерпав объем его понятия без излишка.

Указанные примеры свидетельствуют о том, что пока этот объем только наращивается в рамках императива признания капитализма как ситуации, в которой мы действительно находимся.

Литература и источники

Батай Ж. (2003) Проклятая доля. М.: Гнозис.

Беньямин В. (2012) Учение о подобии. Медиаэстетические произведения / Сост. и посл. И. Чубаров, И. Болдырев. М.

Бодрийяр Ж. (2000) Символический обмен и смерть. М.: Добросвет.

Accelerate: The Accelerationist Reader (2014) / Ed. R. Mackay, A. Avanessian. Windsor Quarry, United Kingdom: Urbanomic.

Srnicek N., *Williams A.* (2015) Inventing the Future: Postcapitalism and a World Without Work. Verso.

CAPITALIZATION OF DEATH IN CONTEMPORARY CINEMA

Julia Popova (e-mail: yli.pva@gmail.com). Graduate student, Institute of Philosophy of Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).

In the article, the symptomatology of Death image depiction in popular movies is analysed. As considered, the said depiction should be examined in a connection with the existing demand to intensify capitalism in pursuance of its internal disruption. However, defined contradictions of the strategy constrain its realisations.

Keywords: death, cinema, capitalism, capitalist discourse.

JEL: Z1

Кеннет Боулдинг: экономика как кинематограф

Юрий Тулупенко

Тулупенко Юрий Георгиевич (e-mail: yutulu@yandex.ru), кандидат экономических наук, доцент кафедры экономической теории и экономического образования Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия).

С 1944 по 1993 год именитый экономист Кеннет Боулдинг трудился над «реконструкцией» экономической теории, включая микро- и макроэкономику, на основе баланса активов и пассивов как центрального аналитического концепта. Боулдинг был убежден, что наилучший способ рассмотрения экономической системы — представление ее как серии «состояний», или «кадров» кинопленки. Содержание каждого «кадра» отражается в моментальной структуре баланса. Эта картинка статична. Следующая стадия описания системы — «кино», чередование балансовых позиций. Ранний Боулдинг, похоже, рассматривал аналогию с кинематографом как удобный способ описания сущностно непрерывных процессов реального мира, включая экономический процесс. Позднее Боулдинг склоняется к точке зрения, что сама онтология реального мира характеризуется дискретностью. Реальный мир — это кино с бесконечным числом кадров в секунду. Боулдинг связывал надежды с развитием математического аппарата, пригодного для анализа фундаментально дискретной социальной реальности.

Ключевые слова: Боулдинг, аналогии с кино в экономике, запасы и потоки, динамика баланса активов и пассивов.

JEL: B31, B41, B59

Экономические метафоры в изобилии встречаются в языке кино, чего нельзя сказать об использовании кинематографических аналогий в языке экономической науки*. Экономико-теоретический дискурс насыщен разнообразными метафорами, в том числе почерпнутыми из коммуникационных медиа, однако аналогии с кино в нем не только редки, но, как правило, случайны и необязательны. Возможно, единственным — и впечатляющим — исключением из этого правила служит систематическое использование образа экономики как кинематографа в работах американского экономиста (англичанина по рождению) Кеннета Боулдинга (1910–1993).

«Универсальный гений — поэт, мистик, мэтр экономического анализа, философ и социальный психолог, у которого каждая страница вдохновляет» — такую характеристику дал Боулдингу его коллега Пол Самуэльсон (цит. по: *Benoit*, 1977. P. 551). Действительно, в лице Боулдинга мы встречаем экономиста, преодолевшего границы узко понимаемой специальности и обретшего широкое междисциплинарное видение. Показательно его участие в основании Общества исследований по общей теории систем.

Математик Анатоль Рапопорт, соратник Боулдинга по системным исследованиям, отмечает свободу его стиля от скучного налета, традиционно ожидае-

* Аналогия представляет собой перенос концептуального содержания одного предмета на другой предмет, так что этот последний получает новую смысловую характеристику. Метафора возникает вследствие успешной аналогии: «успешность» состоит в том, что источник, из которого берется переносимое на новый предмет содержание, забывается или относительно утрачивает значение (Boumans, Davis, 2010. P. 160–162). В настоящей статье рассматривается конкретная аналогия, в существенной степени «успешная» и переходящая в метафору. Поэтому оба термина здесь используются как взаимозаменяемые.

мого в работах, претендующих на научную строгость и призванных продемонстрировать академическую эрудицию, его приверженность интересному и парадоксальному, интеллектуальное бунтарство. Боулдинг — мастер аналогий, свободно перемещающийся в этом спектре от математических изоморфизмов до поэтических метафор (*Rapoport*, 1987. P. 737). По убеждению системных теоретиков, именно обнаружение аналогий между вещами или событиями, на первый взгляд не имеющими отношения друг к другу, придает необходимую глубину научному познанию (*Rapoport*, 1997. P. 421).

Аналогия с кино, кажется, впервые возникает в статье 1944 года (*Boulding*, 1953 [1944]), в которой Боулдинг рассматривает детерминацию цены на совершенно конкурентном рынке в рамках данного «дня» — отрезка времени, достаточно короткого для того, чтобы рынок был «расчищен» и все требуемые для этого транзакции успели завершиться. Концепт «дня», как указывает Боулдинг, «конечно, представляет собой фикцию, однако полезную и необходимую: наше сознание с трудом охватывает скользящие и непрерывные (*slippery and continuous*) процессы реального мира без мысленной „фиксации“ каждой отдельной позиции [в таком процессе] перед тем, как переходить к следующей. Динамическое представление об экономике достигается чередованием статичных картин подобно тому, как представление движения на экране достигается путем быстрой смены неподвижных проекций» (P. 312).

Кинематографическое видение экономического процесса получает дальнейшее оформление в «Реконструкции экономической теории» (1950) — книге, которая, по замыслу Боулдинга, должна была фундаментально повлиять на мышление коллег-экономистов, а именно перенаправить их основное внимание с по-

токов (*flows*), таких как доход, на запасы (*stocks*), такие как капитал. «Основная идея „Реконструкции“, — разъясняет Боулдинг в предисловии, написанном для переиздания 1962 года, — состояла в переформулировке центральных для экономической теории тем, относящихся как к теории цен и теории фирмы, так и к макроэкономике, с использованием баланса активов и пассивов как ключевого аналитического инструмента, позволяющего концептуализировать доход. За последние двенадцать лет в моих взглядах не произошло никаких изменений, которые бы поколебали мою убежденность в том, что наилучший способ рассмотрения экономической системы — представление ее как серии „состояний“, или „кадров“ кинопленки, и что аккуратное описание балансовых позиций — ключевая предпосылка анализа той череды состояний, которая образует экономическую динамику. Понятие дохода по-прежнему представляется мне сущностно производным от понятия меняющейся балансовой позиции, так что пытаться описывать экономическую систему преимущественно в терминах дохода означает, как мне кажется, ставить телегу впереди лошади. Выяснилось, однако, что большинство моих коллег-экономистов думают иначе, и моя точка зрения оказалась значительно более радикальной, чем я предполагал. Не то чтобы я провозглашаю коперниканскую революцию. Начинать с понятия дохода и из него выводить понятие капитала не является „неправильным“, но этот подход просто кажется мне крайне неудобным, а большинство моих коллег, по-видимому, предпочитают неудобное, но привычное удобному, но непривычному. Думается, в двух случаях я могу утверждать, что балансовый подход дает результат, который нельзя получить путем использования более привычных методов. Мне кажется, что в теорию фирмы невозможно ввести ключевое понятие неопреде-

ленности, если исходить из понятия дохода, по крайней мере потому, что невозможно рассчитать доход без посылки об определенности будущего. Если, однако, начать с балансовой позиции, становится ясно, что желаемая (*preferred*) структура баланса не может быть объяснена — особенно в связи с ликвидностью и гибкостью активов — без введения неопределенности уже на старте анализа. Неопределенность будущего отражается в настоящем лишь в неопределенной ценности активов и той защите против неопределенности, которая [защита] встроена в саму структуру активов. Начав строить развернутую теорию максимизирующего поведения без учета неопределенности, мы уже никогда не сумеем втолкнуть туда неопределенность. Я думаю, что в этом пункте я положительно могу утверждать о превосходстве моего подхода над альтернативными теориями. Второй пункт, в котором балансовый подход дает нечто большее, чем преимущества экспозиции, относится к макроэкономической теории распределения… <…> [Здесь основной принцип] состоит в том, что сбережения фирм, каковые тождественно равны нераспределенной прибыли, должны равняться приросту собственного капитала фирм, а прирост собственного капитала фирм должен равняться приросту ценности реальных активов фирм плюс прирост запаса денег у фирм плюс прирост чистой задолженности фирм… <…> Без учета той фундаментальной идеи, что распределение национального дохода, в частности его распадение на трудовой доход и доход от иных источников, является не столько функцией системы цен, сколько результатом всего комплекса решений, касающихся среди прочего выплаты дивидендов, а также инвестиций и финансового положения фирм, история рыночной экономики видится мне совершенно недоступной пониманию» (*Boulding*, 1962).

Итак, что же в «кадре»? Обратимся к тексту 1950 года. Для экономиста, указывает Боулдинг, понятие баланса существенно шире, чем для специалиста по учету, связанного бухгалтерскими конвенциями. Экономист помещает в «кадр» разнообразные активы (с указанием их экономической ценности) в виде классифицированного и детализированного списка. Для фирмы такой список будет включать деньги, банковские депозиты, ценные бумаги, дебиторскую задолженность, готовую продукцию, незавершенное производство, сырье, здания, землю, машины, но также гудвилл (как отражение ценности того положения на рынке, которое занимает фирма) и некоторые потенциально доступные фирме ресурсы (так, в обществе свободных людей рабочая сила не указывается в балансовом отчете, как это было бы в рабовладельческом обществе, но возможности найма персонала являются для фирмы положительным активом). Пассивы, или обязательства, фирмы представляют собой сторонние требования в отношении ее активов. Некоторые требования являются контрактными (например, облигации или кредиторская задолженность); в этом случае они имеют фиксированную денежную ценность. Превышение суммы всех обязательств (которая равна сумме всех активов) над контрактными обязательствами составляет собственный капитал фирмы. Обязательства одной фирмы могут представлять собой активы другой фирмы, но в конечном счете обязательства фирм сводятся к сумме «активов» отдельных индивидов. Однако в «кадре», согласно «Реконструкции экономической теории», мы видим не произвольную, но выбранную фирмой структуру активов. Простейшая теория фирмы, по Боулдингу,— это теория «гомеостаза баланса активов и пассивов». Существует такой набор количеств разнообразных вещей, отражаемых в балансе фирмы, который является

для нее предпочтительным, и любое нарушение состава этого набора вызывает действие сил, восстанавливающих *status quo*. Так, когда покупатель получает готовый продукт, для фирмы это означает уменьшение запаса готовой продукции и увеличение запаса денег. Чтобы восстановить *status quo*, фирма должна потратить прирост запаса денег для увеличения выпуска продукции (*Boulding*, 1962 [1950]. P. 26–29).

«Все происходящее с фирмой может быть описано в терминах „динамического“ баланса, то есть кинофильма об изменениях в структуре баланса (*a movie of the balance-sheet changes*), ибо все, что тем или иным образом влияет на фирму, находит отражение в балансе активов и пассивов» (Ibid. P. 27). «Подобные изменения бывают следующих видов: (i) купля и продажа товаров; (ii) купля и продажа труда; (iii) трансформация одного актива в другой посредством производства (например, превращение зерна в муку); (iv) потребление активов, не обязательно прямо связанное с трансформацией (износ помимо использования); (v) переоценка активов, то есть изменение цен или оценочных коэффициентов, с помощью которых физические количества переводятся в денежные; (vi) возникновение или уничтожение различного рода требований (например, через заимствование или уплату долга). Многие изменения представляют собой одновременные комбинации нескольких явлений из перечисленных, но аналитически все объективные события [в жизни фирмы] сводятся к шести названным типам» (Ibid. P. 29).

В «Реконструкции» Боулдинг демонстрирует нам «кинофильм» об изменениях в структуре баланса «экономического организма» (поддерживающей гомеостаз фирмы) в двух вариантах: применительно к условиям совершенной, а затем несовершенной конкуренции. Воспроизведем лишь первый вариант модели. Перед нами простейший «экономический организм», кото-

рый только покупает, продает и сохраняет на балансе активы различных видов; он занят лишь обменом, но не производством. Его балансовый отчет содержит всего три статьи: на стороне активов два объекта обмена — «деньги» и «пшеница»; на стороне пассивов — собственный капитал, равный суммарной ценности двух объектов обмена. Эти последние могут претерпевать взаимные превращения путем рыночного обмена. Совершенный характер рынка означает, что обмен происходит на условиях, независимых от обмениваемых количеств. Существует линейная трансформационная функция, или функция возможностей обмена, показывающая различные количественные комбинации «денег» и «пшеницы», которые могут быть образованы путем обмена. (В случае несовершенной конкуренции трансформационная функция имела бы кривизну.) Предполагается, что эта функция стабильна в пределах «торгового дня», то есть того периода времени, в течение которого «организм» успевает использовать все имеющие возможности и занять положение покоя, или равновесия, относительно этих возможностей. Именно такое состояние гомеостаза демонстрирует нам любой из кадров «кинофильма». Но условия обмена могут измениться на следующий «день», и в очередном кадре мы увидим состояние равновесия, отличное от предыдущего.

В графической версии модели (илл. 1) Боулдинг отводит «деньгам» (измеряемым в «долларах») вертикальную ось, а «пшенице» (измеряемой в «бушелях») — горизонтальную ось. Рисунок иллюстрирует возможное чередование равновесных положений «экономического организма» во времени. Перед нами, действительно, нечто вроде последовательности кинокадров, наложенных друг на друга (см. P. 42–43). Начальное положение фирмы («нулевой кадр») — точка P_0. На следующий «день» фирма использует новые

возможности обмена, выраженные линией P_0P_1 и ее продолжениями. Фирма может выбрать любую точку на этой линии; фактически она выбирает P_1 («кадр номер один»). Таким образом, она купила (следовательно, добавила к запасам) количество пшеницы, равное RP_1, заплатив (следовательно, вычтя из запасов) количество денег, равное P_0R. Цена пшеницы здесь RP_0/RP_1, или tan P_0P_1R. Пусть на следующий день пшеница подорожала. В «кадре номер два» фирма находится в равновесии в точке P_2 во втором квадранте. Это означает, что она продала будущую пшеницу, то есть получила деньги в обмен на обещание поставить пшеницу в будущем. Физический баланс теперь включает запас денег OM', превышающий собственный капитал, и «отрицательный актив» P_2M_2 (обязательство поставить пшеницу). На следующий день цена пшеницы снижается; используя новую трансформационную линию P_2P_3, фирма выбирает положение P_3. Она купила пшеницу и избавилась от «отрицательного актива». День спустя пшеница опять подорожала. В очередном «кадре» фирма находится в точке P_4 в четвертом квадранте. Это указывает на то, что фирма ожидает дальнейшего повышения цены. Она купила так много пшеницы — запас последней составляет теперь OW_4, — что положительный запас денег сменился задолженностью в размере W_4P_4. Днем позже ожидания оправдываются, фирма продает пшеницу и возвращает долг, заняв позицию P_5. Последующие «кадры» демонстрируют дальнейшие изменения балансовой позиции фирмы: P_6, P_7 и т. д. Нельзя не заметить, что «экономический организм» постепенно удаляется от начала координат, достигая все более предпочтительных позиций. По мнению Боулдинга, подобная модель проливает немало света на процесс создания прибыли.

Кинематографическая аналогия снова и снова возникает в работах экономиста на протяжении пример-

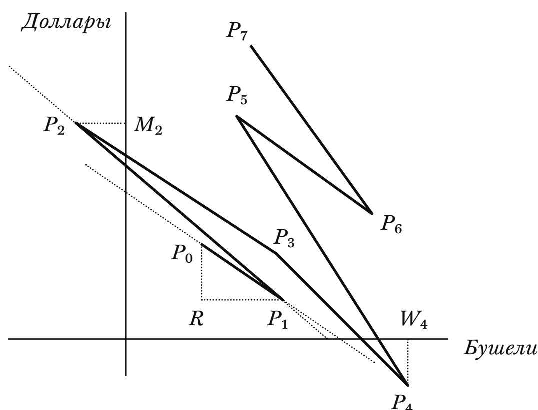


ИЛЛЮСТРАЦИЯ 1. Динамическая структура баланса «экономического организма» (*Boulding*, 1962 [1950]. P. 42)

но 50 лет. При этом можно увидеть тонкое, но интересное изменение в трактовке этой, несомненно, важной для него метафоры в поздних работах. В публикациях 1940–1960-х годов экономист, похоже, был готов признать, что процессы, протекающие в реальном мире, в действительности характеризуются непрерывностью, а их «покадровое» восприятие — феномен нашего сознания, а также удобный способ научного описания этих процессов. Поздний Боулдинг склоняется к точке зрения, что сама онтология реального мира кинематографична. Эта отчасти новая позиция открывает для него новые возможности в его продолжающейся кампании за реконструкцию экономической теории. Принципиальное значение в этом смысле имеет статья второй половины 1970-х годов (*Boulding*, 1977), в которой критикуется традиционное для экономической теории различение товаров и услуг. Бо-

улдинг начинает с того, что уточняет определение запасов и потоков, связывая эту категориальную пару с другой — капиталом и доходом. «Запас (капитал) — это „моментальная фотография“ системы „со вспышкой“ (*flashlight photograph*). Поток (доход) — это „кино“, описывающее интенсивность, с которой элементы добавляются к запасу или удаляются из него в единицу времени» (P. 3). Однако, продолжает автор, паре «запас — поток» не корреспондирует пара «товары — услуги», хотя тенденция к такому сопоставлению существует. «О товарах думают как о запасах, а об услугах — как о потоках. Недоразумения, вызванные подобным различением, преследовали экономическую науку с самых ранних времен. Примерами могут служить такие понятия, как „фонд заработной платы“ [в классической экономической теории], и даже самое первое предложение в „Богатстве народов“: „Годичный труд каждого народа представляет собой первоначальный фонд, который доставляет ему все необходимые для существования и удобства жизни продукты“. Еще большее недоразумение в трактовке запасов и потоков встречается у Маркса, в частности в различении между постоянным и переменным капиталом, каковое представляет собой фантастический случай путаницы с размерностью. Проблема, однако, не может быть разрешена простым указанием на то, что капитал есть запас, а доход есть поток, так что первый измеряется в долларах или другом подобном эквиваленте, а последний — в долларах в единицу времени. Мера любого потока есть в действительности некоторая разновидность средней величины, определяемая временной структурой (*time pattern*) запасов. Движение, как давно указал Зенон, есть в некотором отношении иллюзия. Мы знаем, что в кинематографе движение иллюзорно и что на самом деле мы имеем дело с чередованием статичных кадров, показывающих различные

состояния мира. *Реальный мир — это просто кино с бесконечным числом кадров в секунду* [курсив мой. — *Ю. Т.*]. Из этого довольно весомого философского довода следует, что в действительности услуг не существует вообще и что реальность — это кино, состоящее из последовательных кадров, неподвижных картин мира благ и полезности. Услуги в таком случае становятся чем-то вроде мистической эманации мира вещей, которую мы воспринимаем либо опытно, либо умозрительно, не только в данный момент, но в течение продолжительного отрезка времени» (P. 4). Боулдинг иллюстрирует данный тезис несколько провокационным примером: «Кресло, в котором мы сидим в оперном театре, оказывает нам услуги, связанные с физической поддержкой, так что наше тело получает тактильный вклад (*input*), в то время как оперный певец представляет собой аналогичное капитальное благо, вносящее в наше тело слуховой вклад» (P. 4). При таком взгляде на экономику «все разграничение товаров и услуг практически испаряется или по крайней мере обнаруживает совершенную негодность для описания сложностей [реального] мира. Все, что мы имеем, — это мир вещей, то есть продуктов, объектов, в некотором смысле значимых для рода человеческого и поддающихся оценке. Эта совокупность объектов включает представителей самого рода человеческого со всеми различиями в информационном содержании и энергетической мощности, потребностях в питании и прочем» (P. 7).

В какой степени содержание очередного кадра в том кино, какое представляет из себя реальный мир, детерминировано содержанием предыдущего кадра? Каким образом одно дискретное состояние равновесия сменяется другим? Поздний Боулдинг не раз обращается к такого рода проблематике. В одной из его статей диалектика равновесия объясняется следующим образом: «Я часто использовал аналогию с со-

бакой, преследующей кролика. Кролик представляет собой равновесную позицию для собаки. Но если это умный кролик, то каждый раз, когда собака достигает данной позиции, кролика там уже нет, так что собака находится в непрерывной погоне за движущимся равновесием. Такова природа всех равновесий в реальном мире. Совершенно статичные равновесия природе неизвестны. Это не делает понятие равновесия бесполезным. В природе собака никогда не настигнет кролика, а если настигнет, то равновесная система будет разрушена, и все начнется заново с новыми параметрами»* (*Boulding*, 1980. P. 180).

Дискретность процессов реального мира не находит отражения в стандартных экономических моделях. «Одной из величайших опасностей для экономической науки является допущение о непрерывности, — предостерегает Боулдинг в одной из последних статей. — Здесь дифференциальное исчисление может подвести. Я полагаю, что в ближайшие десятилетия должны открыться великолепные возможности, связанные с развитием математического аппарата, пригодного для анализа социальных систем, чего нельзя сказать о восходящем к XVIII веку аппарате, который мы главным образом используем» (*Boulding*, 1991. P. 17).

Кинематографической аналогией открывается и *opus ultimum* Кеннета Боулдинга — «Структура современной экономики» (*Boulding*, 1993). Занимающая экономиста проблема адекватного математического описания дискретных процессов в социальных системах также находит отражение в книге. «В кадре, конечно, ничего не происходит. События и происшествия воз-

* В классическом американском анимационном фильме «Пес и кролик» (*The Hound and the Rabbit*, 1937, режиссер Р. Айзинг) показано, как может произойти «разрушение равновесной системы». Пес настигает кролика — и они становятся друзьями.

никают из различий между следующими друг за друг кадрами… Интересным и не простым для ответа является вопрос о том, как в мире возникает нечто новое» (P. 2). «Если параметры системы меняются с постоянной скоростью или даже постоянным ускорением, мы все же имеем возможность прогнозировать нелинейные изменения с помощью дифференциальных или разностных уравнений. Стабильная динамика изменений в параметрах встречается, однако, крайне редко. Параметры социальных систем чаще меняются резко и весьма непредсказуемо, так что к моделям, построенным на основе прогнозов и трендов, следует относиться с существенной долей недоверия. Прогнозы изумительно подходят для небесной механики; в отношении социальных систем их пригодность сомнительна» (P. 112). Поистине как в кино: содержание очередного кадра может оказаться радикально новым, не связанным с содержанием предыдущих кадров.

В своих поздних работах Боулдинг совершает смелые выходы за пределы экономики, оставаясь верным кинематографическому взгляду на мир. Книга «Экодинамика» (*Boulding*, 1978), в которой автор набрасывает интегрированную картину эволюции общества и природы, открывается прологом, озаглавленным «Вселенная как стереокино». И даже в предисловии к сборнику своей автобиографической поэзии Боулдинг называет включенные в сборник стихи кадрами из длинного фильма о своей жизни (*Boulding*, 1975).

«Глас вопиющего в пустыне» — такой подзаголовок дал книге о Боулдинге один из его биографов (*Scott*, 2015). Действительно, бóльшая часть идей, генерированных этим замечательным умом, не нашла понимания и не получила развития в его интеллектуальном окружении, причем наименее восприимчивыми к нередко радикальным суждениям Боулдинга оказались именно коллеги-экономисты. Возможно, еще не при-

шло время. Поскольку экономическая наука всегда испытывала сильнейшее влияние естественных наук и математики, необходимый импульс может поступить именно с этой стороны.

В докладе на международной конференции, посвященной разностным уравнениям, известный математик Дорон Цейльбергер полемически заявил: «Согласно общепринятому мнению, сбитому с толку ложной „физической интуицией“, реальный мир обладает *непрерывностью*, а дискретные модели, обусловленные внутренней дискретностью цифрового компьютера, являются необходимым злом, позволяющим лишь приблизиться к „реальному“ миру. Ирония заключается в том, что справедливо обратное. *Реальные миры (физический и математический) являются дискретными* [здесь и далее выделено в оригинале. — *Ю. Т.*]. Непрерывный анализ и непрерывная геометрия представляют собой лишь несовершенные приближения к дискретному миру, необходимые в силу крайней ограниченности интеллектуальных ресурсов человека. Притом что дискретный анализ концептуально проще (и ближе к истине), чем непрерывный анализ, технически он (обычно) гораздо сложнее. Надо признать, что непрерывный анализ и непрерывная геометрия явились необходимыми упрощениями, позволившими людям добиться успеха в естественных науках и математике, но теперь, когда явился *цифровой* Мессия, мы можем приступить к более глубокому изучению дискретной математики и заняться *реальным*, то есть дискретным, анализом. Когда мы смотрим кино, мы имеем дело с *видимостью* непрерывности, но в действительности кинофильм состоит из дискретной последовательности кадров. Когда мы рассматриваем фотографию, мы наблюдаем *сходство* с непрерывным изображением, но в действительности перед нами множество *дискретных* пикселей. Переходя на более фундаментальный

уровень, мы теперь понимаем, что энергия и материя и, возможно, также время и пространство дискретны» (*Zeilberger*, 2004. P. 25–26).

Возможно, Кеннет Боулдинг с его кинематографическим видением мира действительно является «экономистом будущего», как его характеризует Дейдра Макклоски (*McCloskey*, 2013. P. 585). Но будет ли существовать кинематограф в том будущем, где непрерывный анализ утратит позиции — в пользу дискретного анализа — как в естественных, так и в социальных науках? Впрочем, кино не является единственно возможной метафорой дискретных процессов.

Литература и источники

Benoit E. (1977) Review: Kenneth Boulding as Socio-Political Theorist // Journal of Conflict Resolution. Vol. 21. No. 3. P. 551–560.

Boulding K. E. (1953 [1944]) A Liquidity Preference Theory of Market Prices / G. J. Stigler, K. E. Boulding (eds). Readings in Price Theory. London: George Allen and Unwin Ltd. P. 311–328.

Boulding K. E. (1962 [1950]) A Reconstruction of Economics. New York: Science Editions.

Boulding K. E. (1962) Preface // A Reconstruction of Economics. New York: Science Editions.

Boulding K. E. (1975) Sonnets from the Interior Life, and Other Autobiographical Verse. Colorado Associated University Press.

Boulding K. E. (1977) Notes on Goods, Services, and Cultural Economics // Journal of Cultural Economics. Vol. 1. No. 1. P. 1–12.

Boulding K. E. (1978) Ecodynamics: A New Theory of Societal Evolution. Beverly Hills: Sage Publications.

Boulding K. E. (1980) Equilibrium, Entropy, Development, and Autopoiesis: Towards a Disequilibrium Economics // Eastern Economic Journal. Vol. 6. No. 3/4. P. 179–188.

Boulding K. E. (1991) What is Evolutionary Economics? // Journal of Evolutionary Economics. Vol. 1. Issue 1. P. 9–17.

Boulding K. E. (1993) The Structure of a Modern Economy: The United States, 1929–89. Palgrave Macmillan.

Boumans M., Davis J. B. (2010) Economic Methodology: Understanding Economics as a Science. Palgrave Macmillan.

McCloskey D. N. (2013) Comment: What Went Wrong with Economics? A Quarter Century On / W. Dolfsma, S. Kesting (eds). Interdisciplinary Economics: Kenneth E. Boulding's Engagement in the Sciences. London and New York: Routledge. P. 574–586.

Rapoport A. (1987) Boulding, Kenneth Ewart (Born 1910) // The New Palgrave: A Dictionary of Economics. Vol. I. London: Macmillan. P. 735–738.

Rapoport A. (1997) Memories of Kenneth E. Boulding // Review of Social Economy. Vol. 55. Issue 4. P. 416–431.

Scott R. (2015) Kenneth Boulding: A Voice Crying in the Wilderness. Palgrave Macmillan.

Zeilberger D. (2004) "Real" Analysis is a Degenerate Case of Discrete Analysis // Proceedings of the Sixth International Conference on Difference Equations, Augsburg, Germany, 2001: New Progress in Difference Equations. Boca Raton: CRC Press. P. 25–34.

KENNETH BOULDING: THE ECONOMY AS A MOVIE

Yuri Tulupenko (e-mail: yutulu@yandex.ru). Herzen State Pedagogical University (Saint Petersburg, Russia).

From 1944 to 1993 the renowned economist Kenneth Boulding strived to "reconstruct" economics through the use of balance-sheet approach to both the firm and the economy at large. His conviction was that an economic system is best seen as a sequence of "states", or "frames" of a movie reel. The content of a frame is reflected in the momentary structure of the balance sheet. This picture is essentially static. The next stage of description of a system is a "movie", a sequence of balance-sheet positions. It seems that initially Boulding considered a movie analogy as a convenient way to describe the slippery and continuous processes of the real world. Later on, he came to think that all the real-world processes, including the economic process, are essentially discontinuous. That is, the real world is indeed a movie with an infinite number of frames per second. Boulding's hope was that a new discrete mathematics would arrive to aid the economists in dealing with the discontinuous nature of reality.

Keywords: Boulding, motion picture analogies in economics, stocks and flows, balance sheet dynamics.

JEL: B31, B41, B59

From Wartime Hunger to the "Grande Bouffe"

The representation of food in Italian cinema since 1945

Stefano Magagnoli

Stefano Magagnoli (e-mail: stefano.magagnoli@unipr.it). Associate Professor of Economic History at the University of Parma. Chercheur associé at the Centre d'Etudes des Mondes Moderne et Contemporaine of the Bordeaux Montaigne University.

This paper analyses the representation of the relationship between people and food in Italian post-WWII cinema. It is a relationship that has altered along with other social transformations, as well as due to changes in material wealth. Our analysis focuses particularly on comedy films, a cinematographic genre that offers enlightening glimpses of daily life in the various social classes.

Obviously, we must exercise caution when using cinematographic sources because they are naturally a "fantastic representation" of reality. Nevertheless, we think that using films as a historical source is a way to understand important ideas about the progress of Italian post-war society, and about the transformation of the relationship with food, caused by the difficulties of the war and the severe shortages in food supplies.

The Second World War had an adverse effect on the food supply system and thus reduced the availability of food. The civil population was able to eat sufficiently, albeit with difficulty, only up to 1943. In the last two years of the war, everything became much harder, particularly for civilians (women, children, and the elderly) who remained in urban areas. The food rationing system collapsed. Those that had enough money could buy food on the black market; others were forced to manage as best they could with the little or nothing available.

This meant poverty and hunger were everywhere and touched everybody. Soldiers, too — whether at war or in prisoner-of-war camps — faced the same sacrifices, which became increasingly dramatic after the Armistice of 1943 that broke the alliance with the Nazis and set off a civil war. The food troubles continued after the end of the war, and, despite the fact that living conditions began to improve, hunger was a reality for Italians at least until 1948–1949, when the economic recovery started.

In the 1950s, modernization took place and deeply changed the country. Food consumption increased and diversified, affording enough to eat, maybe for the first time in history, to all Italians. The economic boom was near, and in the years of the "economic miracle" Italians could finally eat, suspended between the "memory of hunger" (an atavistic fear that took shape with the war) and the "Grandes Bouffes" of economic prosperity. In the 1970s and 1980s, relationships with food changed again, bringing new consumption behaviours to Italian tables; low-fat and healthy foods started to be preferred. A demand for organic food had yet to be created, but the changes underway were driving in that direction.

This paper defines a periodization in order to analyse phenomena based on three specific historical moments: (i) War and post-war: food was not there (the "absent food" and the ghost of hunger); (ii) Reappearance of food and economic boom (1950–1960): the Land of Cockaigne; (iii) After the "Grande Bouffe": eat well, eat better, eat less.

KEYWORDS: Italian Food Consumption, Economic Boom, Food and Movies.

JEL: N34, N64

1. From wartime hunger to the "Grande Bouffe"

This paper examines the relationship between Italians and food, and how it changed, as shown in films from the end of World War II up to the 1970s. It was a relationship which altered dramatically as a result of social change and a great rise in material wealth. In just a few decades, the

country transformed from a backward nation of mainly peasants to a major industrial power*.

Films offer important observations on the development of Italian society after World War II and how attitudes to food changed. It is, of course, somewhat risky to use cinema as a historical source, because films depict an imaginative representation of reality. They are naturally the stage on which a society displays itself to the outside world, and puts on the show which it wishes to be seen. Movies are self-portraits, which can be critical or self-indulgent, as well as clear-sighted and self-aware to varying degrees, but they will always reveal identity. It is also important to note that a film is the product of a particular time, and the director will always be influenced by the mores of the day, whether he or she is aware of this or not. Moreover, as the product of teamwork, a film will involve juggling and compromise between participants and the final product will reflect the ideas and values of the entire team. All historical sources should be used with caution, but for all these reasons, this is particularly true of films**.

The years from World War II up to the economic recovery of 1948–1949 were a time of poverty, hunger and the black market. In the 1950s, Italy modernized and entirely altered its appearance. Food consumption increased and diversified, and Italians were able to have enough to eat. As the economic boom took effect, Italians went from memories of hunger to the wellbeing of the present. These were the years of the Vespa moped and the small Fiat 600 car***, and the years of the *grandi abbuffate* or great feasts.

* For an overview of economic and social development in post-war Italy, see Ragionieri, 1976; Castronovo, 1975; Ginsborg, 1989; Petri, 2002; Lanaro, 1992; *Storia dell'Italia repubblicana*, 1994–1996.

** For a discussion, see: Sorlin, 2017. This was the sequel, after forty years, to Sorlin, 1979. See also Sorlin, 1996.

*** These two products were landmarks in Italian history in terms of design and functionality, but particularly because they revolu-

There was a gastronomic catharsis which quashed the atavistic memory of terrible hunger. There was an abundance of fried food, which was not as yet indicated as a source of evil. We are reminded of the Rabelaisian feasts of Pantagruel (*Rabelais*, 2005).

Food appears in many scenes in many films. Cinematographic fiction shows us family mealtimes, romantic candlelit suppers, dinners in trendy restaurants with linen tablecloths, and big feasts in suburban trattorias. But whether the setting is rich or poor, whether the characters are refined or vulgar, eating provides an opportunity to portray interactions ranging from meetings to conversations to quarrels, as well as love and death. It offers a chance to show all the motivations for events in a film's plot.

Sometimes a meal provides a background to the main action, and sometimes it is the protagonist in the limelight. But it is always an element of reality. In comedy films, the focus of this paper, food reveals the paradigm of social and economic development in Italy after World War II. Food in films shows us a picture of an Italy almost completely destroyed and starved by the war, which then underwent rapid and colossal economic growth. The economic boom from the mid-1950s to the 1970s revolutionized Italy. Food consumption increased and changed, as all Italians could afford enough to eat. In the years of the economic 'miracle', Italians could finally say goodbye to their atavistic fear of hunger, which had become a grim reality in World War II.

This paper focuses on the genre of comedy films mainly because the attitude to food constitutes a depiction of customs, a slice of everyday life, and reveals society at a precise time in history. This attitude was far from fixed, "but

---

tionized leisure in enabling individuals to travel. For the cult of the Vespa in Italy and overseas, see Mazzanti, 2003, and Brandt, 2006. See also the website *Dalle origini al mito. Settant'anni di storia dal 1946 ad oggi*.

underwent continuous alteration as society evolved" (*Giorgioni*, 2002. P. 11). Film is also a useful resource given that it went through a "golden age" in post-war Italy. There were many reasons for its success. On the one hand, there was the desire to leave behind the shock of the bitter wartime and make up for lost time (*Giorgioni*, 2002. P. 11). There was also the desire to build a new future and peaceful prosperity in times which were still hard but full of hopes and dreams.

Food became the barometer measuring Italy's post-war recovery. It was more than the sum of its protein and nutritional content; it underpinned a complex array of communications, behaviours, situations and customs. It is probably no exaggeration to say that it became an element of national identity, and it was certainly a strong thread in the story of Italy's economic development after the war (*Visalli*, 2010. P. 16).

Social and economic change thus impacts the way in which food is represented in film. Using the prism of this representation and how it has altered over time, this paper aims to show the deep-seated changes occurring in Italian society as it went from wartime poverty to wellbeing and plenty.

2. Memories of hunger

At the end of World War II, Italy lagged significantly behind other countries economically and socially. Industry was located almost exclusively in the centre and the north, while large areas of the country were still almost entirely rural, and the social structure was based primarily on rural countryside traditions. This naturally affected consumption, which was very low and frugal; for the most part, only essential goods were consumed. This backwardness was not improved by post-war difficulties: food was rationed,

and Italians lived through enormous hardship, especially in towns. In the big industrial city of Turin, for example, 1941 daily rations consisted of 20 grams of meat, 150g bread, 33g potatoes, 25g pulses, 25g vegetables, 6g rice, 7g pasta, 50g fruit, 12g fat, 5g cheese, 200g milk, 16g sugar and just one egg per week (*Adorni, Magagnoli*, 2016). This came to a total of 819 calories per head (*Massola*, 1950. P. 3–4), which is less than one third of the daily requirement of 3,000 calories for manual labour in a cold climate and stressful conditions. Strict rationing in a way legitimized the black market, which became a fixture alongside official rations. In 1942, about 40% of urban households went hungry, and 42–43% had insufficient food. Only 2–3% had enough or more than enough to eat. So across the country, between 7 and 14 million Italians did not have enough food to meet their physiological requirements (*Legnani*, 1989). The situation became even worse after 8 September 1943. Black market prices rose by 1,053% for bread, 809% for rice and 5,550% for sugar. These foods became "luxury goods", far beyond the reach of social groups on a fixed income. This situation persisted into the early post-war years.

The distribution system was also old-fashioned. Italy's extremely fragmented network was decades behind retailing models in the USA and other more advanced European countries. Advertising, too, was old-fashioned and was not as yet influenced by the innovation of marketing.

This backwardness was partly a result of major post-war difficulties. Italy had suffered serious bombing of its housing, factories and infrastructure, and much of the country was damaged by fighting. Rationing persisted after the war until 1949, and the whole country was dirty, ragged, hungry and war-torn. Unemployment and illiteracy were very high, and food consumption was low for many social classes in many areas of the country.

At the end of the war, the idea of preventing hunger was central and became a key driver in changing food

consumption, or more precisely improving diet. Consumers, particularly those who were worse off, desired nothing but to eat large quantities of the foods which they had once eaten only on high days and holidays. At the same time, the myth of modernity burst onto the scene of food consumption. Consumers became increasingly attracted by "new" industrial products which had little connection with traditional foods and customs. At the time, light comedy films were enormously popular, for many reasons. In the first place, the country was emerging from years of hardship and difficulty: the twenty years under Fascism, the violent civil war between Fascists and Partisans, and the extreme hunger of the last two years of World War II.

The end of the war in April 1945 brought Italy face to face with the immense effort required for reconstruction. There was, however, general and widespread hope for the future. There was an atmosphere of spring-like euphoria and the desire to forget the past and build the future. In this optimistic atmosphere, Italians rediscovered the will to live and the desire to be entertained. Times, however, were still hard and the memory of hunger and difficulties in putting food on the table for remaining family members were vivid. Thriftiness, for example in terms of recycling and reusing, was commonplace until at least the early 1960s, when at last Italy was able to overcome the memory of hunger, and mass consumption became part of daily life (*Magagnoli, Portincasa*, 2016).

3. Hunger on the screen

As we have noted, post-war Italy was poor and hungry, and Italians already had memories of hungry times. The country was thus glad to accept US aid, first from UNRRA* and

* The United Nations Relief and Rehabilitation Administration was

later through the Marshall Plan (F*auri*, 2010; *Spagnolo*, 2001; *Ellwood*, 1998). The aid was not sufficient, however, to banish the fear of hunger which had hung over poorer Italians like a sword of Damocles even before World War II.

People in the immediate post-war years were obsessed with avoiding hunger. This fear was shown and exorcized on screen, as in *Totò cerca casa** (*Toto Looks for a Home*). Totò was one of the greatest and best-loved comic actors after the war. In the film, he is accused of stealing an egg he is holding in his hand. He defends himself by saying:

"You want to know where this egg comes from? I produced it myself… it was the war… the lack of food, the shortage of victuals… I adapted to the circumstances!"**

This was exorcizing hunger with wit, making the audience laugh and forget, for a moment, their daily hardships. The type and quality of the food was not important, the main thing was that there was some, and that it was plentiful or in excess, and steaming hot. It is reminiscent of Rabelais's sixteenth-century *The Life of Gargantua and of Pantagruel* (*Rabelais*, 2005), with a mountain of food to repress the fear of hunger.

Italian films from these years show food clearly. There were big dishes full of steaming pasta on the table as the country distanced itself from the hunger of the past. And pasta was mainly what Italians ate in post-war films. Spaghetti in fact became a symbol of freedom from hunger.

---

set up by the United Nations Organization from 9 November 1943 to 30 June 1947 for war relief (Woodbridge et al., 1950). Overview in Harper, 1987.

* Totò cerca casa (1949) Mario Monicelli and Steno (Maltin, Dell'Orto, 2007. P. 2355). URL: https://www.youtube.com/watch?v=sXdKJq9m9vE (Accessed: 10 November 2017).

** Italian: "Vuole sapere la provenienza di quell'uovo? Quell'uovo l'ho fatto io […]. Eh sì! È stata la guerra… mancanza di cibo, penuria di vettovaglie… mi sono adeguato! È la parola giusta: mi sono adeguato!"

For many years, the fear of hunger was a common denominator of the cinematic representation of food. It became possible to laugh at the fear, however, as shop shelves filled up and poverty became a bad memory confined to the past. It was again Totò who illuminated the fear with his jokes:

"I really did die of starvation, and my hunger goes back for generations. I come from generations who starved to death. My father, my grandfather, my great grandfather, my great-great-grandfather, my great-great-great grandfather and all my ancestors and in-laws — they all starved to death. If you turn me upside down, not a single coin will drop out of my pockets."*

It has been remarked that hunger "drives many of Totò's comedies, and is what inspires his humour" (*Giorgioni*, 2002. P. 18), and in fact it underpins many of his famous jokes on ancestral hunger, which almost generates Italian identity (*Amorosi*, 1998).

"Not naked women... I was dreaming about a chicken, and what a chicken it was: roast golden!"**

"Vicar, you have eaten the sheep of your own flock... But I understand you all too well!"***

"We have one egg to share between us four: we'll eat the yolk in the morning and keep the white for the evening."****

* Totò sexy (1963), M. Monicelli. Italian: "Io sono un morto di fame autentico, la mia è una fame atavica, io discendo da una dinastia di morti di fame: mio padre, mio nonno, il mio bisnonno, il bisavolo, il quintavolo e tutti gli avoli della mia famiglia e collaterali. Se lei mi rovescia, dalle mia tasche non esce una lira".

** Totò cerca casa, cit. Italian: "Ma che donne nude e donne nude... un pollo sognavo, e che pollo: dorato!"

*** Il monaco di Monza (1962), Sergio Corbucci. URL: https://www.youtube.com/watch?v=6liiT56OGgo (Accessed: 10 November 2017). Italian: "Pastore, ti sei mangiato le pecore del tuo gregge... Come ti capisco... come ti capisco!"

**** Le motorizzate (1963), Martino Girolami. URL: https://www.youtube.com/watch?v=T-NYTBvsMPQ (Accessed: 10 Novem-

"When are we going to eat? Well, when we're a little bit older, of course."*

"Are you cheerful? Well, that means you have had something to eat!"**

In the film *Domenica d'Agosto* (*Sunday in August*),*** there is a memorable scene featuring a spaghetti party on the beach. In those years, the working class could usually afford a trip to the seaside, as long as they took their own food and drink from home. The scene shows working class people from proletarian Rome starting to enjoy food after the privations of the war period. Spaghetti feeds a hungry family doing their best with enormous difficulty. At the same time, however, the young girls are starting to worry, as a slim figure is becoming a key aspect of beauty.

Spaghetti also takes centre stage in *L'Onorevole Angelina* (*Angelina*)**** (1947). Together with other women from the area, Angelina, played by the great Italian film actress Anna Magnani, takes part in a raid on a shop which is keeping back its goods to sell on the black market. After the raid, there is a spaghetti party for everyone, using what they have obtained from the shop. Spaghetti was for all, and even the upper classes did not disdain it. In *Sou-*

---

ber 2017). Italian: Abbiamo un solo uovo in quattro: il rosso lo mangiamo la mattina e il bianco lo teniamo per la sera".

* Il ratto delle sabine (1945), Mario Bonnard. For a portion of the film: URL: https://www. youtube.com /watch?v=35bGV791 BEE (Accessed: 10 November 2017). Italian: "Quando andremo a mangiare? Beh, quando saremo un po' più grandicelli".

** Le sei mogli di Barbablù (1950), Carlo Ludovico Bragaglia. URL: https://www.youtube.com/watch?v= vzgTa-MvjSc (Accessed: 10 November 2017). Italian: "Hai un carattere allegro? Allora vuol dire che hai mangiato!"

*** Luciano Emmer, 1949. URL: https://www.youtube.com/watch?v= CMflLU_DJIY (Accessed: 10 November 2017).

**** Luigi Zampa, 1947. URL: https://www.youtube.com/watch?v= – MloBsBF1ZQ (Accessed: 10 November 2017).

venir d'Italia (*It Happened in Rome*)* (1957), the UK Consul devours a dish of spaghetti with pesto in the wealthy seaside resort of Portofino.

Italians remembered many food products which had disappeared because of the war, or because of the sanctions imposed by the international community in 1935 in response to the invasion of Ethiopia. In fact, food had started to become scarce in the 1930s, partly as result of sanctions, the 1929 financial crash and Fascist government policies. Grain was the first product to be affected, and "black" bread (*Mafai*, 2008) appeared as cereals and pulses such as barley, lentils and chickling pea started to be used instead of wheat. White bread and pasta were confined to the privileged few. The Fascist regime promoted the consumption of rice, which is produced in large amounts in Italy. Cheese symbolized goodness in the country's rebirth. *Caciotte*, *caciocavallo*, gorgonzola and mozzarella present an image of freshness and a country building up its strength, as in the scene in the film *Europa '51*** where Federico Fellini's wife, the actress Giulietta Masina, gives the children a snack of bread and ricotta.

Meat, too, had been badly lacking during the war, and was still an unaffordable luxury in many households. Films show the deprivation of the times but also depict desire and ambition, with steak, sausages, ham and roast chicken as the peak of Italian aspirations. Coffee, too, was another product people had largely gone without during the war, as it had only been available at high cost on the black market. Spaghetti, meat, cheese and coffee were all objects of the national desire for a big feast. Thousands of hungry people watched films to appease their atavistic hunger with big plates of spaghetti and litres of good wine. This is the

* Antonio Pietrangeli, 1957. Short extracts can be found on YouTube.

** Roberto Rossellini, 1952. URL: https://www.youtube.com/watch?v= XNIDZP2J90M (Accessed: 11 November 2017).

background to *Un americano a Roma* (*An American in Rome*)*. The hero, who is from Rome, thinks that America and American things are the future of the world, so he speaks and eats like an American. But when he finds a traditional plate of spaghetti and a flask of wine and remembers the very recent hardships of World War II, his resistance crumbles. With one of the most famous lines in Italian cinema he greedily tucks in, calling the pasta by the name used in Rome: "Maccherone—you provoked me, and I'll destroy you!"**

There is a scene in *Miseria e Nobiltà* (*Misery and Nobility*)*** showing cascades of spaghetti which one can eat and put into one's pocket like a propitiatory rite celebrating newfound riches. In this famous scene, the starving Totò is so excited by a dish of spaghetti with tomato sauce enthroned on the table that he eats it with his hands and stuffs it into his pockets as he dances on the table****. His joy at the unexpected treat is authentic. It has been remarked that this is almost a caricature: "There is no time or space for dialogue with the food: hunger is what drives the scene!" (*Giorgioni*, 2002. P. 18).

4. From memories of hunger to days of plenty and the Land of Cockaigne

In the 1950s and 1960s, Italians' attitude to food underwent big changes which reflected social and economic development. The national economy grew rapidly and almost eve-

* Steno, 1954. URL: https://www.youtube.com/watch?v=MDSt-jgnvxM (Accessed: 11 November 2017).

** Italian: "Maccherone, m'hai provocato e io ti distruggo!" This scene with English subtitles: URL: https://www.youtube.com/watch?v=ikZgUHJys2s (Accessed: 11 November 2017).

*** Mario Mattoli, 1954. URL: https://www.youtube.com/watch?v=oLfazabglRM (Accessed: 11 November 2017).

**** Spaghetti scene: URL: https://www.youtube.com/watch?v=MVNmjf4-bSo (Accessed: 11 November 2017).

ryone was able to eat as much as they wanted, an unimaginable luxury only a few years previously. People, in fact, perhaps started to eat too much.

The economic boom turned Italy into one of the richest, most industrialized countries in Western Europe. Everywhere there was plenty, even superfluity, and people thought they could afford to have whatever they wished. They bought Vespa mopeds and cars, they took beach and skiing holidays, and even workers enjoyed a comfortable lifestyle.

Dining tables in homes and restaurants overflowed with steaks and good things. People no longer ate because they were hungry, but gorged to show off their wealth. It was a way of showing that you had made it and were successful. In *Il boom* (*The Boom*)*, a film featuring Alberto Sordi, another much-loved actor, there is a scene depicting this phenomenon. Sordi plays a building and construction entrepreneur who invites his friends to a party where every imaginable delicacy is served. Along with money, cars and luxury, the wonderful spread gives a clear picture of how Italy has changed.

Hunger and deprivation became a distant memory and something to be ashamed of. People chased after everything that was new and expensive. TV advertising persuaded consumers to spend on new and diverse goods, thus stimulating consumerism and capitalist development**. This was the Italy of *La dolce vita****, with Anita Ekberg and

* Vittorio De Sica, 1963. Short extracts can be seen on YouTube.

** Numerous intellectuals criticized this rapid development because in significantly raising material wealth levels, it also annihilated tradition and threatened cultural identity. One of the most important critics was writer and director Pier Paolo Pasolini, who was murdered in circumstances which have yet to be fully established on 2 November 1975. Particularly important was Pasolini, 2015. See also Sapelli, 2005.

*** Federico Fellini, 1960. URL: https://www.youtube.com/watch?v=21I

Marcello Mastroianni, which shows the new middle classes and their nightlife. It was an Italy which had forgotten World War II and was thinking only about enjoyment. People bought big cars and ate everywhere, including at traditional trattorias in Rome, the true centre of well-off Italy. But in reality, some people were tiring of traditional dishes, which could be greasy, and were starting to be more inspired by scampi and oysters and champagne.

In the 1960s, for many Italians, Italy really was a land of plenty or the mythical Land of Cockaigne. Statistics show that in the boom years, the economy grew by about 6–7% a year*. This is low if compared to growth rates in China today, but much higher than the average rates for the twentieth century, which were about 2–3%.

In fact, not everyone had plenty in Italy. There was a great deal of poverty, especially in the countryside and mountain areas. It was a long time before many Italians could afford comfortable housing or a good car. We see this in the film *Il sorpasso* (*The Easy Life*)**, a clear depiction of the "Italian miracle" where Vittorio Gassman's character drives a Lancia Aurelia B24 convertible, a model which many Italians dreamed of in those years.

It was, however, possible for everyone to eat, and not only new, luxury dishes but also large portions of traditional food were still served in home-style trattorias. Many of these dishes were seeing their last years, as they were con-

g3a-e2_Y (Accessed: 11 November 2017). Other important films on the economic boom include: *Poveri ma belli* (Dino Risi, 1956; short extracts can be seen on YouTube); *L'impiegato* (Gianni Puccini, 1959; (URL: https://www.youtube.com/watch?v=kn4FlHEm2Bw; Accessed: 11 November 2017); *Il posto* (Ermanno Olmi, 1961; short extracts can be seen on YouTube); *Le mani sulla città* (Francesco Rosi, 1963; short extracts can be seen on YouTube).

* There is a great deal of literature on the economic boom. A good account can be found in Crainz, 1996 and Castronovo, 2012.

** Dino Risi, 1962. Short extracts can be seen on YouTube.

sidered too closely linked to the old days and too greasy. Italians still ate them, though, particularly as this was before the days of dieting.

"*Così è la vita... 'namo a magnà* ("That's life... let's have something to eat") is the last line in one of Fellini's best films, *Roma*,* which focuses on the working class. In *Roma,* local food takes centre stage and the film displays a series of typical dishes from Rome. There is shellfish, *cannolicchi cacio e pepe*, snails (*lumache*) *con mentuccia e peperoncino*, milk-fed veal offal (*pajata*), and a splendid variety of pasta dishes: *penne all'arrabbiata, rigatoni con le alici,* and *bucatini alla carbonara*.

This is a profusion of tastes and flavours to exorcize hunger, once and for all, from the collective memory. By now, Italians were eating too much. They found they were living in the land of plenty and eating was still a way of banishing the memory of poverty and famine. Sitting down to eat, people were convivial and wished each other *Buon appetite* ("Enjoy your meal!"). This conviviality was perhaps somewhat trivial, but it was genuine. Another line from *Roma* is: *"Chi non mangia in compagnia, il diavolo se lo porti via!"* or "The devil take people who won't eat with others!"**

5. After the "Grande Bouffe": eat well, eat better, eat less

In the 1970s and 1980s, attitudes to food continued to change and new consumption styles came in. People started to think about low-fat, healthy food. This was before

* Federico Fellini, 1972. Extracts can be seen on YouTube.

** This scene, with English subtitles, can be seen at URL: https://www.youtube.com/watch?v=MYKBEqaEuXA (Accessed: 11 November 2017).

the craze for organic food, but things were already moving in that direction.

In just a few years, behaviour changed from eating a lot as a liberating reaction to hunger, to dieting. In poor countries, the emulation of fat generally implies wealth and abundance, but as Italy became richer, fat bellies started to go out of fashion. Corpulence and obesity became undesirable and people started to want to be in good physical shape with a perfect silhouette. Fatness became a sign of social and cultural backwardness and there was a new fashion for health farms and fitness centres. A famous comment by a comedian of those years, Gino Bramieri, sums it up: "In the past, if you lost weight your friends would be worried and say: 'What's the matter? You look worn down.' But now they congratulate you: 'You've got nice and slim!'" (*Giorgioni*, 2002. P. 28).

There was a great deal of advertising for products that claimed to be "light". Sasso olive oil was claimed to have "miraculous" effects on the diet. In one commercial, a man dreams he has an enormous belly, but when he wakes up he remembers that he uses Olio Sasso and runs round the house shouting to the maid: "Matilde… I don't have a fat belly anymore!"*

These years also saw the emergence of corn oil. In the mid-1970s Olio Cuore, promoted as a "light fat", was launched on a market at that time monopolized by butter and olive oil. There was a well-known commercial with a famous actor jumping over a fence shouting "Eating well makes you fit!"**

Films also featured dieting, but often to make fun of it. The idea of eating better in order to lose weight was a soft

* One of these 1960s TV ads: URL: https://www.youtube.com/watch?v=jiZjSfMXxWs (accessed 11 November 2017).

** These ads continued to be broadcast in the 1980s. For example: https://www.youtube.com/watch?v= L1e_kRvTIj4 (Accessed 11 November 2017).

target for comedy and there were many ironic comments in films. In *Le coppie* (*The Couples*)*, Alberto Sordi and his wife are at a party with delectable and refined delicacies. But they are still hungry afterwards, and have to go to a trattoria to fill up. The wife has a comical nickname, Buzzicona, or Fatty, and her remark sums up the situation: "You can say what you like, pasta is always pasta, *fettuccine* is always *fettuccine*…"**

The same actors appear in *Dove vai in vacanza?* (*Where Are You Going on Holiday?*)***, playing a couple of overweight greengrocers on holiday. The holiday has been planned by their son, a medical student, and consists of health spa treatment, cultural activities, physical exercise and dieting. Other holidaymakers are eating delicious pasta with hare sauce, but the greengrocers are stuck with salad without dressing, 40 grams of cheese and a little bit of rice pilaf. A few days later, they take their revenge with an enormous meal in a trattoria in Venice, ordering double and triple portions of pasta with hare sauce, sausage and beans, roast pork… and the high point is having their stomachs pumped in hospital.

By 1978, the year *Dove vai in vacanza?* came out, the hunger of World War II was a memory only for the older generation. The economic boom, too, had come and gone, and the 1970s presented new difficulties in Italy in the form of the oil crisis and a surge of political terrorism. The food model was changing and adapting to major shifts in employment and the working day. The numbers of those doing hard physical labour were falling, and more and more people spent their working day sitting behind a desk.

* Alberto Sordi, Mario Monicelli, Vittorio De Sica, 1970. Extracts can be seen on YouTube.

** Italian: "Dì quello che te pare, ma le fettuccine son sempre le fettuccine…" (Giorgioni, 2002. P. 24).

*** Alberto Sordi, Luciano Salce, Mauro Bolognini, 1978. Extracts can be seen on YouTube.

The great feast was over and criticism of Western consumerism began to be heard. *La grande abbuffata* (known in English as *La Grande Bouffe, Blow Out* or *The Big Feast*) was the title of an important film of the 1970s*. It is the terrible story of four men who are tired of their unsatisfactory lives and decide to commit suicide together by closing themselves up in a house near Paris and eating themselves to death. It is a ferocious criticism of consumer society, which the director is saying is condemned to inevitable self-destruction.

Food marks the difference between life and death. During World War II, food shortages put a brake on life; later, abundance and excess threatened to practically suffocate people. In Italy, things came full circle, but in undeveloped and struggling countries, and in countries which have lost a close connection with food, there are still many problems of food security around the world today.

References

Adorni, Daniela and Magagnoli, Stefano (2016) Sfamare Torino. Le mense aziendali Fiat di fronte alle emergenze alimentari della guerra, in E-Review. No. 4 (https://e-review.it/adorni_magagnoli_sfamare_torino; Accessed: 10 November 2017).

Amorosi, Matilde (ed.) (1998) Totò. Ogni limite ha una pazienza, with Liliana De Curtis, Milano, Rizzoli.

Brandt, Thomas (2006) La Vespa negli Stati Uniti: il trasporto culturale di una merce italiana, in Memoria e Ricerca. No. 23, p. 129–40.

Castronovo, Valerio (1975) Storia d'Italia, vol. 4, Dall'Unità a oggi, tome 1, La storia economica, Torino, Einaudi.

Crainz, Guido (1996) Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta, Roma, Donzelli.

Castronovo, Valerio (2012) 1960 *Il Miracolo Economico, Roma-Bari, Laterza.*

Dalle origini al mito. Settant'anni di storia dal 1946 ad oggi (http://www.vespa.com /it_IT/storia.html; Accessed: 9 November 2017).

* Marco Ferreri, 1973. Extracts can be seen on YouTube.

Ellwood, David W. (1998) L'Europa ricostruita. Politica ed economia tra Stati Uniti ed Europa occidentale, 1945–1955, Bologna, il Mulino.

Fauri, Francesca (2010). Il Piano Marshall e l'Italia, Bologna, il Mulino.

Ginsborg, Paul (1989) Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943–1988, Torino, Einaudi, 2 volumes.

Giorgioni, Livio (2002) Pane, amore e fantasia: il cibo nel cinema italiano dal dopoguerra ad oggi, in L. Giorgioni, Federico Pontiggia, Marco Ronconi, La grande abbuffata. Percorsi cinematografici fra trame e ricette, Cantalupo (Torino), Effatà Editrice.

Harper, John L. (1987) L'America e la ricostruzione dell'Italia, 1945–1948, Bologna, il Mulino.

Lanaro, Silvio (1992) Storia dell'Italia repubblicana. L'economia, la politica, la cultura, la società dal dopoguerra agli anni '90, Venezia, Marisilio.

Legnani, Massimo (1989) Guerra e ricchezza: il governo delle risorse. Note su aspetti economici e riflessi sociali della guerra fascista, 1940–1943, paper presented at conference *L'Italia in guerra, 1940–43*, Brescia, 27–29 September, based on Luzzatto Fegiz Pierpaolo (1948), *Alimentazione e prezzi in tempo di guerra, 1942–1943*, Trieste, Editrice Università di Trieste.

Magagnoli, Stefano and Portincasa, Agnese, Introduction to Made in Emilia Romagna. Produzione e consumo alimentare tra frugalità e abbondanza, in E-Review. No. 4 (https://e-review.it/adorni_ magagnoli_sfamare_torino; Accessed: 10 November 2017).

Mafai, Miriam (2008) Pane nero. Donne e vita quotidiana nella seconda guerra mondiale, Roma, Ediesse.

Maltin, Leonard and Dell'Orto, Matteo (2007) Guida ai film 2008, Milano, Dalai editore.

Massola, Umberto (1950) Marzo 1943, ore 10, Roma, Edizioni di Cultura sociale.

Mazzanti, Davide (2003) Vespa: un'avventura italiana nel mondo, Firenze, Giunti.

Pasolini, Pier Paolo (2015) Scritti Corsari, Milano, Garzanti.

Petri, Rolf (2002) Storia economica d'Italia. Dalla Grande Guerra al miracolo economico (1918–1963), Bologna, il Mulino.

Ragionieri, Ernesto (1976) Storia d'Italia, vol. 4, Dall'Unità a oggi, tome 3, La storia politica e sociale, Torino, Einaudi.

Sapelli, Giulio (2005) Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini, Milano, Bruno Mondadori.

Sorlin, Pierre (1979) Sociologia del cinema, Milano, Garzanti, 1979 (Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain, Paris, Aubier Montaigne, 1977).

Sorlin, Pierre (1996) Italian national cinema, 1896–1996, London and New York, Routledge.
Sorlin, Pierre (2017) Introduzione a una sociologia del cinema, Pisa, ETS (Introduction à une sociologie du cinéma, Paris, Klincksieck, coll. d'Esthétique, 2015).
Spagnolo, Carlo (2001) La stabilizzazione incompiuta: il piano Marshall in Italia, 1947–1952, Roma, Carocci.
Storia dell'Italia repubblicana (1994–1996) Torino, Einaudi, 3 volumes.
Rabelais, François (2005) Gargantua et Pantagruele, Torino, Einaudi (Original French edition 1532–1546).
Visalli, Miriam (2010) Gli attori del gusto. Percorsi tra cinema e cibo, Torino, Cartman Edizioni.
Woodbridge, George, et al. (1950) UNRRA. The history of the United Nations Relief and Rehabilitation Administration, New York, Columbia University Press, 3 volumes.

«У нас здесь что, Бухенвальд?»
(Об этическом кодексе римского люмпена)

Александр Погребняк

Погребняк Александр Анатольевич (e-mail: aapogrebnyak@gmail.com), кандидат экономических наук, доцент кафедры проблем междисциплинарного синтеза в области социальных и гуманитарных наук Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

В статье делается попытка анализа первого фильма Пьера Паоло Пазолини — «Аккатоне» (1961). В основе анализа — философская интерпретация взаимосвязи имени, лица и маски, которую можно найти в работах Д. Агамбена, Ж. Делеза и Ф. Гваттари. В итоге показывается, как «аморальное» и «непристойное» в действиях главного героя становится знаком этической позиции, критически направленной против той модели трудовой этики, на которой основаны капиталистические отношения.

Ключевые слова: лицо, имя, маска, труд, этика, люмпен.

JEL: Z11, Z13

1

Первый фильм Пьера Паоло Пазолини представляет собой поэтическое повествование о жизни и смерти римского люмпена, вора и сутенера Витторио Катальди по прозвищу Аккатоне. Манеру рассказа о нем в чем-то можно сравнить с «Цветочками святого Франциска Ассизского» или, скорее, с известным ци-

клом фресок в верхней церкви базилики Сан-Франческо в Ассизи. Сам Пазолини объяснял это тем, что его восприятие по природе не кинематографично, а живописно: «Перед моим внутренним взором возникают фрески Мазаччо, Джотто, наиболее любимых мною, — наряду кое с кем из маньеристов (например, Пантормо), — мастеров. И все образы, пейзажи, фигурные композиции фильма поневоле отмечены влиянием этой моей исходной страсти к живописи четырнадцатого века, где в центре перспективы человек. Поэтому движение любой фигуры в кадре выглядит так, будто объектив скользит над поверхностью картины; фон, на котором движутся мои герои, я неизменно выстраиваю как фон картины, как задник, — отсюда и фронтальные съемки. И на этом фоне персонажи движутся, насколько возможно, симметрично, крупный план сменяется крупным же, панорамный наезд — панорамным отъездом, планы чередуются ритмично (ритм по возможности тернарный) и т. д. Почти нет стыков крупных планов с общими» (2000. С. 238).

Свою «исходную страсть» Пазолини превращает в эффективный прием, цель которого — вырвать образ люмпена из той означающей сетки, в которую он традиционно был помещен. Одной из причин любви к этому образу Пазолини считает свою физическую неспособность дискриминировать людей («Мне бывает трудно назвать на „ты“ даже собаку» (Там же. С. 237)). Значит, речь идет о том, чтобы бросить вызов любой эстетике, как и любой политике, в той мере, в какой они допускают возможность дискриминации, — например, национальному языку, постепенно искореняющему местные диалекты и специфические арго. В этом смысле «человек в центре перспективы» означает не столько прославление чего-то идеального в человеке, сколько едва ли не прямо обратного: того, что обыкновенно вытесняется именно в целях фор-

мирования этого представления об идеальном. Парадоксально, но человеческие фигуры у Джотто и Мазаччо способны отсылать к силам, преодолевающим границы той «облицовки», которая порождается символической иерархией, заданной в качестве системы аналогий, положительных и отрицательных, с образом и местоположением верховного, сверхчеловеческого лица, — так и шагающий фронтально Петр на фреске Мазаччо и Аккатоне в фильме Пазолини сталкивают нас лицом к лицу с теми формами жизни, которые обычно представляются максимально обезличенными (нищие, калеки, воры). Александр Викторович Степанов описывает, как на этой фреске один за другим встают исцеленными калеки, по мере того как тень св. Петра достигает их: «Самый поразительный — четвертый. С иссохшими ногами, похожий на огромную жабу, ждет он своей очереди, выпятив челюсть, скривив рот и сверкая бельмами широко раскрытых глаз. На его лице страшное напряжение слепца, прислушивающегося к шагам человека, от которого зависит его жизнь» (2003. С. 199). Если бы изображение, как фильм, можно было прокрутить назад, мы бы увидели, как человек превращается в нечто, напоминающее жабу. А если мы забудем, что перед нами сравнение, то можно представить, как эта жаба прыгает в спасительной омут, едва только тень достигает ее — тень того, кто, возможно, угрожает ее жизни, угрожает «исцелением»! Или замечательная интерпретация «Стигматизации св. Франциска» Джотто, предложенная Ж. Делезом и Ф. Гваттари: «На белом фоне пейзажа и черно-голубой дыры неба распятый Христос, — ставший машиной бумажный змей, — посылает с помощью лучей стигматы святому Франциску; стигматы вызывают олицевление тела святого по образу тела Христа; но эти же лучи, несущие стигматы святому, также являются и нитями, за которые

святой тянет божественного бумажного змея» (2010. С. 295).

Неспособный ходить калека, неожиданно по ту сторону «чудесного исцеления» обретающий прыгучесть жабы, и католический святой, в апогее своего уподобления Христу превращающий последнего в бумажного змея, которого он своими руками запускает в небо, — предки, от которых Аккатоне ведет свою родословную.

2

Место действия фильма исключительно важно: Рим — это город, в котором христианство и язычество срослись; более того, можно сказать, что язычество стало здесь бессознательной подосновой христианской цивилизации. Именно Рим использовался Фрейдом для метафорического изображения бессознательного, иначе говоря, всего того, что не исчезает, но вопреки ходу истории продолжает упорствовать в своей воле к существованию: «Там, где теперь стоит Колизей, мы смогли бы восхищаться и исчезнувшим *Domus aurea des Nero*; на площади Пантеона мы обнаружили бы не только нынешний Пантеон, каким нам его оставил император Адриан, но на том же фундаменте и первоначальное сооружение М. Агриппы, более того, та же самая земля несла бы церковь *Maria sopra Minerva* и древний храм, на основании которого она была построена» (Фрейд, 1995. С. 302).

Но то, что для Фрейда было просто удачным сравнением, у Пазолини становится основой для образов, чье значение претендует едва ли не на буквальность. Например, в его очерке «Римлянки» описание торговок с Кампо-деи-Фьоре дается по контрасту с «кротким старинным христианством» матери автора: «Они,

наверное, ее ровесницы, даже моложе, и притом намного, но она, такая нежная, осталась девочкой в сравнении с ними, взрослыми. В каждой из них будто бы скрывается мужчина. Пока они еще девчонки, девушки,—быть может, нет, по крайней мере не заметно (только эта беззастенчивая злоба, эта ярость, эта неприязнь, таящиеся часто в их глазах,—откуда они?), но со временем живущий внутри них мужик растет и наделяет их своим характером и голосом, а постепенно и своим лицом—острым подбородком, соответствующим носом, волосами… <…> Так откуда же такая величавость? Почему же смотрятся они как купола Святого Петра? Да потому, что они—буйволицы или свиньи, в самом деле древние, чистые, живучие, как буйволицы,—они были, когда не было еще Христа, их философия—воспринятый народом упрощенный вариант учения стоиков, простой и ясный: жизнь—борьба. Нужно терпеливо нести крест, стараясь как-то выкрутиться, стиснув зубы. Может, Бог и существует,—христианский, католический,—что ж, нужно ублажать его свечами и молитвами, а после—выворачиваться кто как может, ведь награда или наказание нам достается на земле: еда, питье—награда, наказание—сыновья-преступники и пьяницы мужья. Мужчины—скопища пороков, сплошь изменники, бездельники, развратники, женщинам так на роду написано—брать все на себя. И эта скорбная уверенность, запечатленная на их шершавых шишковатых лицах, пугает нас, обуреваемых сомнениями христиан» (2000. С. 191).

Показательно, что все христианское здесь не столько отрицается, сколько берется в качестве метафоры (купола Святого Петра) или иронически (Бог, которого нужно ублажать), но вот дохристианское, более того, дочеловеческое понимается почти буквально: свиньи, буйволицы как будто вот-вот вылупятся на свет из этих шишек на шершавых лицах. Уже здесь

ясной становится основная интенция Пазолини: в синхроническом срезе современного города и современного общества видеть вытесненное и подавленное, но сохраняющее волю к существованию, дохристианское и докапиталистическое — языческое, варварское, первобытное. Эта жизнь описывается как борьба, но не потому, что борьба желанна, что речь идет о преследовании какой-то сознательно поставленной цели (богатство, комфорт, положение в обществе, власть), — нет, эта борьба неотделима от самой жизни в тех условиях, в которых она однажды оказалась. Никакого прославления «здоровой конкуренции»! Мужской полюс лишь на поверхностный взгляд служит для того, чтобы составить контраст для трудового подвига женщин, — такое морализирующее прочтение, очевидно, означало бы возвращение на точку зрения дискриминации, абсолютно неприемлемой для Пазолини. Речь не о том, чтобы закрыть глаза на то зло, которое существует в отношениях мужчин и женщин в бедных римских предместьях, — напротив, Пазолини полностью выставляет его на показ. Просто позиция моралиста слишком легко сводится к тому, чтобы видеть здесь только эксплуатацию женщины и в то же время закрывать глаза на то, что лежит в ее основе, а именно провал христианства с его благой вестью об искуплении, что автоматически оставляет живущих в состоянии бесконечно отложенного спасения. И потому сквозь мостовую «трудовой этики» пробиваются корни совсем другого этоса, когда от труда следовало спасаться любой ценой (когда, по словам Маркса, «от труда бегут, как от чумы» (Маркс, 2000. С. 230)). В самом деле, в фильме показана не ситуация послевоенной разрухи и нищеты, но напротив — время начинающегося подъема и восстановления: герои могут позволить себе сидеть в кафе, выкидывать выигранные в споре пиджаки, у кого-то есть даже автомобили.

Пазолини явно подчеркивает, что Аккатоне и ему подобные отнюдь не находятся на грани жизни и смерти, — работа, пусть тяжелая, есть, и за три дня можно заработать девушке на туфли. В отличие от «Похитителей велосипедов» или «Умберто Д.» Де Сики, Пазолини не старается сделать своего героя объектом для едва ли не автоматического сопереживания и сочувствия, скорее, напротив: вот он снимает цепочку с сына, чтобы сделать понравившейся девушке подарок, а вот уже выставляет эту девушку на панель, поскольку предыдущая попала в тюрьму. Дело, очевидно, в том, что Аккатоне не хочет работать *в принципе* (как если бы он был принц в изгнании). Но тем самым фильм Пазолини ставит такой вопрос: нормально ли то, что люди, родившиеся на свет, после этого должны непрерывно работать — работать не в смысле творить и созидать, но в смысле страдать и мучиться? Пазолини не занимает позицию аморалиста или имморалиста, он просто проблематизирует автоматизм, присущий позиции моралиста: никто не говорит, что хорошо снять цепочку с собственного сына, но правильно ли ставить человека перед выбором, когда он должен либо обокрасть несмышленого сына, либо разгрузить тонну железа?

Итак, в своем фильме Пазолини фиксируется на наименее лицеприятном субъекте, вставая в оппозицию одновременно как к традиционно-буржуазной, так и к респектабельно-марксистской точке зрения — показывая того, кто оказался проигравшим не только в социальном, но одновременно и в моральном смысле слова; того, кто служит отнюдь не залогом преодоления антагонизма эксплуататоров и эксплуатируемых, но его наиболее извращенной версией, а к тому же еще и формой его неразрешимости. «На самом деле кризис Аккатоне — не индивидуальный кризис! Он затрагивает не только его бездумную, не-

сознательную личность, но и весь тот отличающийся названными качествами социальный слой, к которому принадлежит Аккатоне... Я наблюдал за люмпен-пролетариатом римского предместья и узнал все старые беды и нехитрое благо простодушной жизни. Я не мог не констатировать его материальную и духовную убогость, его жестокую и бессмысленную иронию, неотвязную тоску, презрительную леность, чувственность, не освященную идеалом, и, наконец, атавистический, по-язычески полный суеверий католицизм. Невнятным, вялым искуплением может стать лишь смерть» (Пазолини, 2000. С. 237).

3

Данное обобщенное наблюдение, социально-психологическое портретирование сгущается в главном персонаже до предела, благодаря чему сам он приобретает свойства символа. Достаточно остановиться на имени героя и том, как он сам к нему относится.

Как известно, римский гражданин имел право на три имени: родовое имя (*nomen*), личное имя (*praenomen*) и, наконец, фамильное имя (*cognomen*), бывшее также прозвищем, кличкой. Вот, в кратком изложении Джорджо Агамбена, история отношений между именем и персоной, которой это имя принадлежит: «Слово *persona* первоначально означало „маска“, ведь именно благодаря маске индивид приобретает роль в обществе и осознает свою социальную идентичность. В Риме личность каждого человека отождествлялась с именем, выражающем его принадлежность к конкретному *gens*, роду, а род в свою очередь определяла восковая маска предка, которую каждая патрицианская семья хранила в атриуме дома. Так *persona* превратилась в „личность“, обусловливающую ме-

сто человека в драмах и ритуалах общественной жизни. Прошло еще немного времени, и вот уже *persona* означает правоспособность и политическое достоинство человека. Что же до раба, то поскольку у него не было ни предков, ни маски, ни имени, то у него не могло быть и „личности“, то есть правоспособности (*servus non habet personam*). Таким образом, борьба за признание — это борьба за маску, притом что маска соответствует „личности“, которую общество признает за каждым индивидом (или „персонажу“, которого общество создает из индивида с его порой молчаливого согласия)» (Агамбен, 2014. С. 78–79)*.

Фильм Пазолини вполне мог бы иметь подзаголовок «Описание одной борьбы», и то, что его главный герой борется именно за признание — борется не на жизнь, а на смерть, в точном соответствии с гегелевским определением, — демонстрируется неоднократно (например, прыжками с моста на спор). Герой подчеркнуто отдает предпочтение кличке перед именем: если *Витторио* существует множество, говорит он, то *Аккатоне* только один. «Аккатоне» — это именно кличка, которая должна индивидуализировать персонажа, вырвать его из автоматического подчинения какой-то «роли» (в той мере, в какой она полностью подконтрольна обществу, власти) посредством отнесения его к какому-то иному, чем прежний, сущностному признаку. Парадокс заключается в том, что отбрасывается как раз исторически патрицианское имя *Витторио*, означающее «победитель», а предпочтение отдается кличке, указывающей на что-то низкое и достойное презрения, — так что в итоге получается что-то вроде Победителя-Попрошайки (звучит не-

* См. также главу *Persona* в очерке Марселя Мосса «Об одной категории человеческого духа: понятие личности, понятие „я“» (1996. С. 280–284).

лепо, но, очевидно, не более чем князь Лев Мышкин). Конечно, нищенствовать может и разорившийся аристократ — это вполне хрестоматийная тема итальянской культуры. Но важно, что эта кличка семантически отсылает к зоне, где свобода субъекта явно поставлена под вопрос: если посмотреть весь спектр значений глагола *accattare*, то станет ясно, что он означает не только «выпрашивать», «клянчить», «просить милостыню», «побираться», но еще и «заимствовать», «брать в долг», что напрямую отсылает к рабству (при этом не только к собственно долговому рабству, но также и к исходному принципу всякого рабства, заключающемуся в том, что раб существует в силу одолжения, он должен непрерывно расплачиваться за то, что его жизнь была сохранена)*.

Парадокс разрешается (полностью или лишь отчасти?), если вспомнить об обращении римских граждан в христианство. Парадигмальное значение здесь имеет, очевидно, обращение *Савла*. В своей книге «Оставшееся время: Комментарий к Посланиям к Римлянам» Агамбен подчеркивает следующее: Савл превращается в Павла (*Saulos ho kai Paulos*) путем изменения лишь одной буквы в своем имени, но благодаря этому происходит переход от царского к ничтожному, от величия к убогости (Савл — это царское имя, *paulus* же на латыни значит «небольшой, незначительный»). Принять кличку, часто уменьшительную или презрительную, вместо имени собственного, во-первых, вполне отвечает христианскому требованию по-

* В этом смысле прозвище Аккатоне подошло бы не только римскому бездельнику Витторио, но и мюнхенскому трудяге Петеру из фильма Райнера Вернера Фасбиндера «Я только хочу, чтобы вы меня любили» (1976). Нежелание трудиться и маниакальное стремление работать — две стороны одной медали, отчеканенной во имя долга, принуждающего живущего к определенному способу существования.

корности, а во-вторых, выражает принятие мессианического принципа, согласно которому «в дни прихода мессии слабое и незначащее, то есть некоторым образом несуществующее, возобладает над тем, что мир считает сильным и важным (I Кор. I:27–28: „и слабое мира избрал Бог, чтобы посрамить сильное… и не-сущее, чтобы обездействовать сущее“). Мессианический человек отделяет имя собственное от его носителя, который отныне может носить только несобственное имя, кличку. После Павла все наши имена суть лишь прозвища, *signa*» (Агамбен, 2018. С. 21).

Витторио по прозвищу (*ho kai, qui et*) Аккатоне означает, таким образом, что на месте «победителей», сильных мира сего, кредиторов должны были бы оказаться слабые, неимущее, должники. Тем не менее фактический ход событий предпочел (и продолжает предпочитать) следование иному сценарию, поэтому, комментируя свой фильм, Пазолини говорит о «трагедии, не оставляющей надежды», и о том, что он не хотел бы, чтобы «крестное знамение в финале фильма расценивалось как знак надежды» (2000. С. 237).

4

Другой важный момент — это связь имени с маской. Что произойдет, когда индивидуальное прозвище («Аккатоне один, Витторио множество») соединится с родовой сущностью (все мы однажды можем оказаться *accatoni* — нищими, должниками, попрошайками)? Возникает ситуация единичного лица, в котором непосредственно воплощена всеобщность; ситуация индивидуальной личности, целиком и полностью воплощающей в себе родовую черту, — нет нужды указывать здесь на теологические импликации подобной ситуации! А если так, то Аккатоне — это действительно

сущностное имя, связанное с подлинной маской, равной истинному лицу или даже лику, и это имя противостоит имени Витторио, отсылающего к другой, неподлинной маске, эквивалентной чисто юридическому «лицу», а точнее говоря, лишь идентичности, выражающей включение человека в правовой, полицейский порядок (эта идентичность в фильме точно схвачена как функция другого лица — «лица-бункера»: пара следящих «дыр», к которым сводится портрет полицейского соглядатая).

Агамбен связывает исторический переход от парадигмы личности к парадигме идентичности с принятием практики снятия отпечатков пальцев как основы полицейского опознания: «Человек сорвал с себя маску, которая веками определяла его узнаваемость, и перенес свою идентичность на что-то, что принадлежит изначально и исключительно ему, но с чем он никоим образом не может себя отождествлять. Отныне признание мне обеспечивают не „другие“, подобные мне, мои друзья или враги, и даже не моя этическая способность не соответствовать той общественной маске, что я ношу: мою идентичность и узнаваемость определяют бессмысленные узоры, которые мой большой палец, вымазанный чернилами, отпечатал на листе бумаги в полицейском участке» (2014. С. 84).

Бытие между этими двумя полюсами — полюсом маски-личности и полюсом чистой («чистой», поскольку конституированной срыванием всяческих масок и именно поэтому полностью обезличенной) идентичности — это, очевидно, и есть позиция субъекта. Агамбен говорит при этом, что процедура идентификации отражает «более или менее невысказанное стремление к счастью», связанному с желанием «освободиться от груза личности, от ответственности как нравственной, так и юридической, которую та порождает. Личность (в трагическом, равно как

и в комическом, одеянии) также несет в себе вину, и связанная с ней этика неизбежно аскетична, поскольку она строится на расколе (между индивидом и его маской, между этической и юридической личностью)» (Там же. С. 88). Но реальность, возникающая как результат этого стремления, не имеет ничего общего со счастьем: освобождаясь от груза своей святости (идентификации с Богом), святой не становится мальчишкой, запускающим змея, но — носителем рабочей силы, трудовым модулем (и к тому же еще потенциальным правонарушителем). Аналогично перед Аккатоне счастье мелькает в образе Стеллы, ради которой он забывает о тарелке спагетти*, но оно сразу же оборачивается дилеммой: или Стелла идет на панель, или он — на разгрузку металла. Из субъекта, объявляющего о пари (спрыгнуть с моста и не погибнуть), он сам становится объектам пари, заключаемого другими на его счет: сможет ли он обойтись без того, чтобы не ввергать себя или любимую в рабский удел работы? («Работать! Что за гнусное слово!» — говорится в самом начале фильма.) В этой связи можно сказать, что имя (или прозвище) Аккатоне означает, что под «лицом» некоего Витторио обнаруживает себя исходная «персона», некий незапамятный предок, который заявляет о себе в современниках, ставя тем самым под вопрос саму современность — время, когда человек превратился в *animal laborans*, по выражению Ханны Арендт**. Не таково ли значение од-

* Вспомните то определение, которое дал Ницше изначальной природе человека, — «забывчивое животное»; чего-чего, а злопамятности, ресентимента у Аккатоне нет, поэтому он «безответственно» порхает от одного к другому, как если бы в нем сохранялась остаточная свобода человечества.

** Единственное, чему труд подобен по своей сути, — это физическое страдание, боль: «адскость» того и другого заключается в их общей «несообщаемости и невыразимости» в силу

ной из самых ярких сцен фильма, где Аккатоне, проиграв указанное пари и тщетно пытаясь вернуться к суверенному жесту прыжка с моста, в итоге окунает свое лицо в песок на берегу Тибра? Облепленное песком, лицо Аккатоне словно бы разрушает нормативную «лицевость»: то, что по факту является импровизированной маской, выглядит как результат (обреченной на неудачу, конечно) попытки сорвать с себя все маски, включая собственное лицо, привычно ассоциируемое с кожным покровом, примиряющим тело с необходимостью быть источником жизнеобеспечения всевозможных «лиц». Перед нами словно бы обнажается чистая материальность человеческого существования: тело как будто слеплено из песка, а глаза и зубы вставлены в него как, быть может, зародыши другой телесности и присущей ей формы жизни, освобожденной от бремени воспроизводить тот или иной трансцендентный порядок (экономики, государства, цивилизации). Приятели Аккатоне смеются над этой гротескной попыткой изобразить существо, будто бы способное занять в отношении собственного лица позицию субъекта учредительного действия, вместо того чтобы срастись с ним, как с юридической фикцией*. В этом смысле положение Аккатоне одновременно соотносится как с положением раба (пыта-

---

того, что «язык, какими бы ни были наши теории о нем, упрямо продолжает ориентироваться на мир с его вещной предметностью, причем в такой мере, что для всего абсолютно приватного и субъективного не хватает даже его метафорической силы» (Арендт, 2000. С. 150).

* Ср.: «Либо маска обеспечивает принадлежность головы телу, ее становление-животным, как в примитивных семиотиках. Либо, напротив, как раз теперь маска обеспечивает возведение, надстраивание лица, олицетворение головы и тела: тогда маска — это лицо само по себе, абстракции или операции лица... <...> Лицо — это политика» (Делез, Гваттари, 2010. С. 299–300).

ясь «по собственной воле» работать на сборе металлолома, он сравнивает работу с Бухенвальдом), так и с положением свободнорожденного, полноценного человека и гражданина, готового отстаивать право на *otium* до конца.

Как известно, *persona* имеет два важных смысла: сакральный смысл «лика» и профанный смысл, относящийся к лицедейству (которое, как известно, в Средние века осуждалось как греховное занятие: «лик» — это то, чем неуместно играть). Именно к сакральности лика восходят наши сегодняшние персональные данные, по которым нас идентифицируют. Можно сказать, что это такая маска, которая приколочена к телу, которая и есть ты. Аккатоне же — это человек, для которого маска, лицо обретается по ту сторону идентификации, это словно бы некая игра, причем смена ролей в ней неподконтрольна какой-либо высшей инстанции. Вот почему Аккатоне, конечно же, по-настоящему любит и сына, и Стеллу, хотя в следующий миг он без противоречий и глубоких моральных мук обкрадывает одного и принуждает к проституции другую (кстати, в отличие от труда — мытья грязных бутылок, погрузки металлолома, — такие занятия, как проституция и воровство, выглядят подлинно по-человечески: всегда в компании, с веселым и непринужденным общением, смехом и т. п.*).

* Олег Аронсон рассматривает воровство и проституцию как примеры «грубого коммунизма», то есть как то, что, пребывая в капиталистическом мире, оказывается с позиций господствующей трудовой этики чем-то абсолютно непристойным, а с позиций императива грядущих изменений общественного устройства, напротив, зачатком новой этики не «пере-присвоения», но «*от-своения*» собственности (Аронсон, 2017. С. 20–44).

5

«Люмпен» буквально означает «носящий лохмотья». Но Аккатоне специфический люмпен: он одновременно и представитель низов общества, и наследник его аристократической части — неслучайно ведь мы видим его в начале фильма в белом. Во сне, который видит Аккатоне, дано меткое указание, приговор его судьбе: он неожиданно обнаруживает себя в черном костюме, идущим вместе с приятелями на чьи-то похороны. От них он узнает, что в катафалке — он сам, то есть Аккатоне. Несмотря на это, привратник, пропуская катафалк и процессию на кладбище, останавливает его и запрещает войти вместе со всеми. Что еще это может означать, как не то, что ворота кладбища отделяют умершего *Аккатоне* от оставшегося в живых *Витторио*? Таким образом, два его имени (или имя и прозвище) символизируют то разделение, которое проходит через него самого — через его «идентичность», если угодно. Умер поэтому не только «нищий», «попрошайка» (буквальное значение имени Аккатоне) — важнее то, что умерла претензия быть исключительным. В живых же остался всякий, некто или никто, иначе говоря, не знающая смерти «голая жизнь», бессмертная субстанция стоимости, производимой трудом и присваиваемой капиталом. Сон этот снится Аккатоне как раз после работы по погрузке металлолома, на которую он согласился, чтобы самому честно («в поте лица») обеспечивать и свою жизнь, и жизнь Стеллы. Итак, чтобы жив был Витторио, Аккатоне должен умереть, то есть пойти на работу, и наоборот: чтобы жив был Аккатоне, умереть должен Витторио (тот «всякий», один из множества трудящихся, кто оказался «победителем» в силу простого факта своего выживания). Собственно, это и проис-

ходит по пробуждении в последнем эпизоде фильма: Аккатоне становится вором и погибает в первом же деле. Теперь он, наконец-то, свободен, как это было предсказано в последней части его вещего сна: могила будет вырыта не на кладбище (как то полагается для того или иного Витторио), а за его оградой, на фоне открывающихся горных далей. И старик, который рыл ее в тени стены и на просьбу Аккатоне передвинуть ее на освещенное солнцем место ответил, что не может этого сделать, легко и непринужденно стал рыть могилу на солнце, как только Аккатоне попросил его об этом еще раз.

То, что во сне нам кажется немотивированным переходом к противоположности (из тени — на солнце), отвечает парадигмальному сдвигу, радикальному изменению нашей точки зрения: искупление в результате смерти оказывается, возможно, не таким уж «невнятным».

Литература и источники

Агамбен Д. (2014) Нагота. М.

Агамбен Д. (2018) Оставшееся время: Комментарий к Посланию к Римлянам. М.

Арендт Х. (2000) Vita activa, или О деятельной жизни. СПб.

Аронсон О. (2017) Силы ложного. Опыт неполитической демократии. М.

Делез Ж., *Гваттари Ф.* (2010) Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург; М.

Маркс К. (2000) Социология. Сборник. М.

Мосс М. (1996) Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии. М.

Пазолини П. П. (2000) Теорема: сценарии, роман, повесть, рассказы, статьи, эссе, интервью. М.

Степанов А. В. (2003) Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века. СПб.

Фрейд З. (1995) Художник и фантазирование. М.

"ARE WE AT BUCHENWALD?" (ON THE ETHICAL CODE OF THE ROMAN LUMPEN)

Alexander Pogrebnyak (e-mail: aapogrebnyak@gmail.com). Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).

The article attempts to analyze the first film by Pier Paolo Pasolini "Accatone" (1961). The analysis is based on the philosophical interpretation of the relationship between the name, person and mask, which can be found in the works of G. Agamben, G. Deleuze and F. Guattari. In the end, it shows how "amoral" and "obscene" in the actions of the protagonist becomes a sign of an ethical position, critically directed against the model of labor ethics on which capitalist relations are based.

Keywords: person, name, mask, labour, ethics, lumpen.

JEL: Z11, Z13

Экономика кинопроизводства



Режиссер vs продюсер: А. Звягинцев и А. Роднянский

Ирина Мартьянова

Мартьянова Ирина Анатольевна (e-mail: irine.pismo@gmail.com), доктор филологических наук, профессор филологического факультета Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия).

В статье анализируется диалектика взаимоотношений кинорежиссера и продюсера (А. Звягинцева и А. Роднянского). Рассматриваются их общие и отличительные профессиональные характеристики. Синхронный и диахронический анализы делают очевидным отсутствие эффективного творческого и экономического взаимодействия кинорежиссеров и продюсеров в российской киноиндустрии в целом.

Ключевые слова: кино, текст, сценарий, режиссер, продюсер.

JEL: A13, D79, L82, Z11

Цель настоящей статьи — раскрыть характер взаимоотношений кинорежиссера и продюсера на примере творческого тандема А. Звягинцева и А. Роднянского. Актуальность исследуемой проблемы связана с тем, что в отечественной науке их взаимодействие почти не изучено вследствие относительной новизны самой профессии продюсера, а также тотального государственного характера кинофинансирования в советскую эпоху. Если роль режиссера в создании фильма

подробно исследована в отечественном и зарубежном киноведении, то роль российского продюсера в кинопроцессе проанализирована сравнительно недавно, прежде всего в книге самого А. Роднянского «Выходит продюсер» (2016). Взаимоотношения в творческом тандеме Звягинцева и Роднянского (фильмы «Елена», «Левиафан», «Нелюбовь» и др.) нашли отражение как в СМИ, так и в уникальном коллективном исследовании «Елена: история создания фильма Андрея Звягинцева» (2014). В ироническом ключе образ продюсера немого дореволюционного кино создан в романе Б. Акунина «Черный город». Опираясь на эти источники, попытаемся ответить на следующие вопросы: чем продиктован взаимовыбор кинорежиссера и продюсера и в чем заключается отечественная специфика их творческого и экономического взаимодействия?

В истории советского кинематографа в качестве основного творческого конфликта традиционно представал конфликт режиссера и сценариста, в котором последний, как правило, оказывался жертвой режиссерского «произвола». Если режиссер (С. Эйзенштейн, А. Тарковский, В. Шукшин и др.) выступал в роли сценариста или его соавтора, он также декларировал свою свободу от киносценария, свое право забыть о нем во время съемок и монтажа картины. Сегодня новым диктатором кинопроцесса объявляется продюсер. Именно ему, а не режиссеру вручается премия «Оскар» за лучший фильм (режиссер получает ее только за лучший фильм на иностранном языке).

Современные режиссеры не смеют, как А. Тарковский, отрицать кинокоммерцию. Более того, продюсер — не только тот, кто дает (в идеале — находит) деньги для фильма, а тот, кто, участвуя в его создании, определяет его стратегию на всех стадиях: от досъемочного периода до постпродакшн (написание сцена-

рия, привлечение режиссера, кастинг, выбор натуры, дистрибуция фильма и т. д.) (Роднянский, 2016. С. 15).

Творческий тандем Звягинцева и Роднянского, безусловно, успешен, что подтверждается культурным и общественным резонансом фильмов, отмеченных многочисленными призами на престижных кинофорумах. Их сотрудничество является результатом взаимовыбора: не только продюсер выбирает режиссера, но и режиссер продюсера.

Выбор Роднянского продиктован тем, что, по его словам, Звягинцев «не конъюнктурщик, не политический человек, он абсолютно самодостаточный, настоящий художник, который исследует человеческую природу и в намного меньшей степени радуется фестивальным удачам», чем он (Роднянский, 2017).

Действительно, Звягинцев является представителем современной генерации российских режиссеров, понимающих всю важность коммерческой составляющей кинопроцесса. Ему важна победа сценария на престижных конкурсах как до, так и после съемок фильма. Это, в свою очередь, повышает профессиональный статус сценариста, работа которого закономерно оказывается в центре внимания не только режиссера, но и продюсера. Достоинства литературной основы фильмов Звягинцева были признаны профессиональным сообществом (приз *International Filmmakers Award* за лучшую сценарную разработку, кинофестиваль «Сандэнс», 2010 год; приз за лучший сценарий, Каннский кинофестиваль, 2014 год).

Сопоставительный анализ вариантов сценариев «Елена» и «Левиафан», любезно предоставленных нам А. Звягинцевым, показывает: чем они ближе к кинотексту, тем последовательнее в них соблюдаются права не читателя, а зрителя, таких профессионально специализированных адресатов, как оператор, костюмер, актеры и др. (Мартьянова, 2016). Сценарии

А. Звягинцева и О. Негина перестали быть демонстрацией исключительно творческого замысла — они демонстрируют в том числе коммерческий потенциал фильма, зарабатывая аванс на его съемку.

Чем же продиктован выбор Звягинцева? Насколько можно судить по опубликованной переписке режиссера и его ближайших сотрудников О. Негина и М. Кричмана с первоначальным английским продюсером фильма «Елена» (*Helen*) О. Данги, последний предстает как антипод Роднянского. Все, что не устраивало Данги в сценарии Негина и Звягинцева, что он хотел скорректировать, стремясь повысить рентабельность будущего фильма, для Роднянского является выражением их творческой индивидуальности, которая способна вызвать зрительский интерес и быть окупаемой.

Несмотря на взаимопонимание, отношения режиссера и продюсера отнюдь не бесконфликтны. Имеется ли основание в данном случае говорить не только о взаимодоверии, но и о профессиональной общности, интеллектуальном резонансе? Думаем, что имеется. Роднянский экспрессивно определяет себя как человека, который сумел подавить в себе режиссера, несмотря на то что слово *продюсер* имело для него в молодости «устойчивую негативную коннотацию. По разным причинам: в силу семейного воспитания, благодаря духу времени и общественно-политическим настроениям, отрицавшим материальное измерение искусства» (2016. С. 29). Режиссерский опыт позволяет ему устанавливать границы вторжения в творческий процесс, не поступаясь при этом своими правами и обязанностями.

Обращение или необращение за финансовой господдержкой объясняется Роднянским не только политической конъюнктурой, но и другими факторами: «Мы не обращались за господдержкой, с самого нача-

ла отдавая себе отчет в том, что „Нелюбовь“ не является фильмом, с которым можно идти в Фонд кино, который традиционно поддерживает картины жанровые, с большим коммерческим потенциалом проката именно в России… а в Министерство культуры мы не пошли уже в силу сжатых сроков производства. Мы хотели быстро снять картину, притом что сценарий писался два года. Сказался и опыт „Левиафана“. В общем, мы решили сделать картину на свой страх и риск, тем более что возникла возможность воспользоваться поддержкой Глеба Фетисова. Он ее предложил, и мы были ему за это благодарны. „Нелюбовь“ представляет собой классическую европейскую копродукцию, в которой принимали участие шесть компаний из четырех стран. Назовем вещи своими именами: только один фильм Звягинцева делался с господдержкой. Это „Левиафан“. И произошло это потому, что наша компания располагала в тот момент определенным объемом средств, выделенных нам как лидеру по программе приоритетного финансирования в Фонде кино. И мы решили использовать часть денег на производство „Левиафана“. „Елена“, „Изгнание“ и „Возвращение“ были сделаны без господдержки» (Роднянский, 2017).

Английский продюсер «Елены» стремился к выполнению своих обязанностей, только декларируя творческую свободу режиссера. Для Роднянского же «сугубо финансовый подход… на выходе практически всегда оказывается менее прибыльным, чем подход творческий… продюсер и предприниматель в сфере киноиндустрии — не синонимы» (2016. С. 391–392). Он позиционирует себя как *рационального профессионального редактора, творческого рецензента*: «Я читаю сценарии, я знаю возможности и почерк режиссеров [А. Сокурова, А. Миндадзе, П. Чухрая, Ф. Бондарчука. — *И. М.*] и могу их анализировать в координатах и искусства, и индустрии» (2016. С. 390, 397).

Для Роднянского продюсер — это профессия, которой, с его точки зрения, в России не учат. С ним солидарен выдающийся сценарист и профессор Всероссийского государственного института кинематографии Ю. Арабов: «Сколько времени нужно, чтобы класс продюсеров-посредников созрел, чтобы иметь адекватное представление о гуманитарной основе фильма, литературной например? Здесь ведь речь идет о новой прослойке людей, целом классе культурных управленцев. Они, безусловно, появятся в итоге, но за время их становления многие люди привыкнут обходить кинозалы стороной» (2016. С. 9).

Продюсер, в понимании Роднянского, — это призвание, требующее жертв, материальных и духовных; это не столько склонность к делу, сколько предназначение. Он избранник, то есть, в полном соответствии со словарным толкованием, особо одаренный, выдающийся человек, способный к деятельности, недоступной другим, главный на авансцене современного кинематографа.

Думается, однако, что Роднянский гиперболизирует роль продюсера не только в создании фильма, но и в социокультурном процессе в целом. На одном из приемов в Голливуде он «обнаружил человек десять, о которых можно без преувеличения сказать: это они сформировали сознание миллиардов землян. Это были не кинозвезды, не телеведущие и не режиссеры. Это были продюсеры… Им мы обязаны системой ценностей, образом жизни и, смело предположу, даже тем, что не случилось Третьей мировой. Эти люди, адресуя свои фильмы миллиардам зрителей, определили не столько тенденции в кино, сколько лицо всего современного западного мира. Они упаковали новые смыслы в такие формы, что смыслы эти овладели людьми, и жизнь поменялась» (2016. С. 13–14). Напомним, что кинопродюсер, прообразом кото-

рого послужил Ирвинг Талберг, предстает как новый герой времени уже в фильме Э. Казана «Последний магнат» (США, 1976).

В отличие от западного, в российском кинобизнесе «деньги добываются через связи в государственных структурах, а заработок российского продюсера связан чаще с размером бюджета, чем с успехом фильма… Медиа, частью которых, конечно, и является кинематограф как один из инструментов влияния на сознание миллионов зрителей, нашими соотечественниками не воспринимается как серьезный бизнес… у нас бывают градообразующие заводы, но не бывает градообразующих студий» (Роднянский, 2016. С. 20–21).

По мнению Ю. Арабова, «в 2008–2009 годах, под прикрытием разговора о зрителе, был произведен переворот. Он выразился в том, что были назначены посредники между кинематографией и государственными деньгами. Их назвали продюсерами… продюсер в строгом смысле — это тот, кто может привлечь частные средства. Таких у нас один или два из десяти [Ю. Арабов называет, помимо А. Роднянского, С. Сельянова. — *И. М.*]. Все остальные являются директорами картин, посредниками, под которых дают деньги» (2016. С. 6).

В книге о создании фильма «Елена» деятельность продюсера, при всем уважении к Роднянскому, не определяется ее авторами как сотворчество. В ней создателями фильма выступают прежде всего режиссер и сценарист А. Звягинцев, его соавтор-сценарист О. Негин и оператор М. Кричман. Всех троих объединяет понимание того, что «кино — это все-таки режиссерское слово» (Дыхание камня, 2014. С. 164), что, в свою очередь, подразумевает для Негина и Кричмана способность отказаться, даже если этот отказ мучителен, от своего, эстетически ценного в пользу фильма А. Звягинцева. Художественными принципами этого

режиссера и сценариста являются отрицание «заплесневелого взгляда на сюжет, на развитие драматургического материала», стремление к «свободному струению диалогов», к «небытовому изображению якобы бытовых событий» (Звягинцев и др., 2014. С. 146).

В книге же Роднянского, в которой нередко используется местоимение *мы*, сценарист, оператор и режиссер выступают как участники творческого процесса, которым руководит, безусловно, продюсер: «Современные технологии коренным образом изменяют функции режиссуры, вытесняя ее с авансцены кинематографа… Я, человек кино, готов констатировать конец эпохи великих режиссеров. Таких, как Феллини, Бергман или Антониони, уже нет. А функция продюсера, напротив, становится более значимой: именно продюсер оказывается главным и единственным центром принятия решений» (2016. С. 24). Он дает понять, что при всем должном масштабе режиссера Звягинцева без продюсера не было бы успеха и резонанса его фильмов.

Логика взаимоотношений режиссера и продюсера «каждый раз своеобразна и нередко парадоксальна»: «Режиссура — профессия лабильная. Я бы сказал, женская в психологическом смысле слова… Сомнения и эйфория — факторы, и дестабилизирующие фильм как проект, и необходимые для кино как искусства» (Роднянский, 2016. С. 397). При этом долгосрочные отношения Роднянского с режиссерами, «людьми уникального мировидения» (2016. С. 404), строятся по-разному в индустриальном и авторском кино (для него, впрочем, являются авторскими и фильмы А. Звягинцева, и фильмы Ф. Бондарчука).

Трудно не согласиться с Роднянским в том, что отношения режиссера и продюсера непосредственно влияют на успех фильма. Но для отечественных сценаристов, операторов и актеров роль режиссера

по-прежнему остается главенствующей в создании фильма. Сто лет назад драматург Н. Урванцев полагал, что кинематограф станет творчеством только тогда, когда «не будет находиться в руках промышленников» (цит. по: Ростова, 2007. С. 107). Но и сегодня Ю. Арабов декларирует отказ от модели продюсерского кино или, по крайней мере, необходимость ее серьезного изменения: «Нужно все отдать в руки режиссера и отчасти сценариста» (2016. С. 11).

Для более глубокого проникновения в суть проблемы «режиссер vs продюсер» необходимо ее исследование не только в синхронии, но и в диахронии, с учетом генетической зависимости раннего кинематографа от театра. Н. В. Ростова справедливо подчеркивает: «Исключительно интересно было бы сделать очерк эволюции понятия *режиссер* в России. Однако из всех страниц истории театра вряд ли найдется еще одна, которая до сих пор была бы так мало изучена... В современном нам смысле оно встречается только в самом конце XIX столетия. Вообще же институт режиссеров появился в нашем театральном быту, по-видимому, только в 1825 году» (2007. С. 50).

Не ставя перед собой столь масштабной задачи, обратимся к роману Б. Акунина «Черный город» (2012), в котором иронически изображено, как ранний отечественный кинематограф и театр, по словам Ю. Н. Тынянова, которые приводит и Н. В. Ростова, «обтачивают друг друга» (1977. С. 320).

Вымышленный персонаж романа кинорежиссер Леон Арт говорит японцу Масе, слуге Фандорина: «Я слышал о ваших театральных успехах... Но кино — совсем другое. Эпизод предлагать такому таланту я не осмелюсь, а большую роль... Видите ли, теперь мода на крупные планы, особенно в профиль. Если анфас у вас очень интересное лицо, то профиль... Профиля у вас маловато».

Фандорин же, со своей стороны, скептически оценивает киношное поведение своей жены Клары — этуали немого синема: «Вот только падать на колени — это уж, пожалуй, чересчур. На театральной сцене такого перебора Клара себе бы не позволила. Кинематограф губительно воздействует на вкус».

Акуниным создан гротескный образ продюсера раннего отечественного кинематографа: «На пороге, сверкая всеми зубами, стоял молодой франт. Жилет у него был в золотую искорку, напомаженный кок сверкал и лучился, нафиксатуаренные усики торчали хвостиками. Мсье Симон, кинематографический продюктер, старался выглядеть так же безупречно, как Фандорин, но немного перебарщивал с элегантностью... Когда-то человек, которого вся киноиндустрия знала под именем „мсье Симон“, был малолетним хитровским уголовником, потом заделался натуральным парижанином и энтузиастом „серебряного экрана“, а в последние три года опять пустил корни на российской почве».

Мсье Симон, «флибустьер российской кинопромышленности», «изобрел новую профессию: снимать картины на средства, привлеченные со стороны, и лично следить за каждым потраченным рублем. Поскольку русского слова для этого ремесла не существовало, Симон пополнил дефицит за счет французского языка — и стал „продюктером“, „мечтающим“ сделать русский синема первым в мире». Его профессиональный словарный запас постоянно расширяется и обновляется, на смену *селексьен* (отбор кандидаток на роли) приходит *кастинг*: «Проверяешь, хороша ли лицом и фигурой, талантлива ли. Негодных отсылаешь.

— Похоже на *casting*, так у англичан называется отбраковка лошадей перед скачками, — поморщился Фандорин.

— Кастинг, — повторил Симон звучное слово. — Звучит солидно. Жестче, чем селексьён. Запомню».

Продюктер несколько иначе, чем современный продюсер, определял границы своей компетенции. На вопрос Фандорина «Почему ты не на съемке?» он отвечает: «Я продюктер, а там распоряжаются режиссер и киносъемщик», подчеркивая при этом, что «только продюктер может определить, есть ли в актрисе потенсьял коммерсиаль. Даже режиссеры этого не понимают». В остальном его подход вполне современен: «Для успеха фильмы нужно превращать заглавную актрису в этуаль, сияющую на небе». Как будто из нашего времени звучат слова бакинского промышленника, дающего деньги на съемки фильма «Любовь калифа»: «Я всегда говорю: нельзя ставить только на нефть. Мало ли что. Будет кризис, или упадут цены, или придумают другое топливо, или пролетарии устроят большой пожар, как в пятом году. А кино никуда не денется».

Ироничной отсылкой в будущее звучит сообщение продюктера о том, что «фильма „Гибель Титаника“ с Кларой Лунной в главной роли собрала рекордную кассу и даже попала на европейский кинорынок». Именно на него рассчитан «невероятно смелый мизансэн. Боюсь, в России будут проблемы с цензурой. Думаю, мы сделаем специальный вариант для заграничного проката — без купюр. Клара обнажает ногу до самого колена, а через прозрачную кисею видно грудь». Исторически достоверно и отношение продюктера к сценарию: «Затребовали на прочтение сценарий. Вообразите! Я сценарий даже актерам читать не даю! За него большие деньги уплачены. Украдут идею — и адье. Отказал».

Эта достоверность подтверждается Н. В. Ростовой: «Фирмы перебивали друг у друга намеченные к съемке произведения. Так было, например, с рома-

ном А. Амфитеатрова „Мария Лусьева“, который снимали две фабрики: одна — с разрешения автора, другая — без» (2007. С. 106). Сегодня режиссеры не дают актерам читать сценарий, руководствуясь другими соображениями. Звягинцев, например, ограничивает знакомство с ним актеров второго плана, мотивируя это тем, что неполное знание сценария «создает точность актера именно в этой ситуации, точность взятой им ноты, а на стыках всех этих нот и ситуаций оно придает целому больший драматизм. Незнание актеров есть знание зрителей, и оно работает сильнее» (Звягинцев и др., 2014. С. 178).

Конечно, в романе Акунина представлена художественная ретроспекция, но его обращение к раннему отечественному кинематографу позволяет скорректировать наше представление об абсолютной новизне профессии кинопродюсера. Основным же выводом является то, что при всем различии профессий режиссера и продюсера у них есть зоны пересечения. Если Звягинцев воплощает собой единство сценарного и режиссерского начала, то Роднянский — продюсерского и режиссерского. Если Звягинцев выступает как редактор сценария и фильма на всех этапах создания кинотекста, то Роднянский также определяет себя как творческого редактора и рецензента. Ю. Арабов идет дальше, называя продюсера высокооплачиваемым посредником и цензором, потому что «деньги сами себя цензурируют» (2016. С. 7). Объединяет их также то, что для обоих кино — страсть, дело, невозможное без взаимодоверия и риска, без личных долгосрочных отношений, способ самореализации творческой личности, ее развития.

К сожалению, все сказанное об успешном взаимодействии режиссера А. Звягинцева и продюсера А. Роднянского справедливо для создания отдельных кинопроизведений, но не для российской ки-

ноиндустрии в целом. Современный виток ее развития скорее свидетельствует об иллюзиях и амбициях продюсеров, о достижении успеха вопреки законам кинокоммерции: «Естественно, будут находиться люди, которым „светит звезда“, как светит, например, Андрею Звягинцеву. Они будут что-то делать, это „что-то“ мы будем обсуждать, так же как обсуждали „Левиафана“. Такие люди будут появляться, но они не сделают погоды» (Арабов, 2016. С. 14).

«Чтобы продюсерское кино действительно получилось, нужно... изменить экономическую модель в государстве, когда частные средства, отпущенные на кино, не облагались бы налогом» (Арабов, 2016. С. 6). Но как бы то ни было, мы являемся свидетелями изменения отечественного кинопроцесса: на смену диктатуре режиссера приходит или главенство продюсера, или (в идеале) их профессиональный тандем.

Литература и источники

Акунин Б. (2012) Черный город. М.: Захаров.

Арабов Ю. (2016) Посторонним вход воспрещен // Искусство кино. № 12. С. 5–14.

Дыхание камня: Мир фильмов Андрея Звягинцева (2014). М.: Новое литературное обозрение.

Звягинцев А. (2009) Режиссура. Мастер-класс. 01. М.: Мир искусства.

Звягинцев А., *Негин О.*, *Кричман М.* (2014) Елена: История создания фильма Андрея Звягинцева. Лондон: Cygnnet.

Мартьянова И. А. (2016) На пути к фильму (киносценарий и черновик) // Медиалингвистика. № 2. С. 83–91.

Роднянский А. (2016) Выходит продюсер. М.: Манн, Иванов и Фербер.

Роднянский А. (2017) О фильме «Нелюбовь» А. Звягинцева в Каннах // Собеседник. 17.05.2017 [Электронный ресурс]. URL: https://sobesednik.ru/kultura-i-tv/2017/05/17 [Accessed May 17, 2017].

Ростова Н. В. (2007) Немое кино и театр. Параллели и пересечения. Из истории развития и взаимопроникновения двух искусств в России в первой трети XX столетия. М.: Аспект Пресс.
Тынянов Ю. Н. (1977) Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука.

FILM DIRECTOR VS PRODUCER: A. ZVYAGINTSEV & A. RODNYANSKIY

Irina Martianova (e-mail: irine.pismo@gmail.com). Philology Department of the Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg, Russia).

The article is dedicated to the dialectic relationship of film director and producer (A. Zvagintsev and A. Rodnyanskiy). It will offer a look at their common and distinctive professional characteristics. Synchronous and diachronic analysis makes evident the lack of effective creative and economic cooperation of film directors and producers in Russian film industry in general.

Keywords: cinema, text, screenplay, film director, producer.

JEL: A13, D79, L82, Z11

Финансирование кино в российских регионах: почем и зачем?

Лев Савулькин, Нина Одинг, Андрей Юшков

Савулькин Лев Израйлевич (e-mail: savul@leontief.ru), кандидат географических наук, старший научный сотрудник исследовательского отдела Международного центра социально-экономических исследований «Леонтьевский центр» (Санкт-Петербург, Россия).
Одинг Нина Юрьевна (e-mail: oding@leontief.ru), кандидат экономических наук, начальник исследовательского отдела Международного центра социально-экономических исследований «Леонтьевский центр» (Санкт-Петербург, Россия).
Юшков Андрей Олегович (e-mail: yushkov@leontief.ru), научный сотрудник исследовательского отдела Международного центра социально-экономических исследований «Леонтьевский центр» (Санкт-Петербург, Россия).

В настоящей статье рассматривается проблема государственного финансирования кинематографии в российских регионах. Авторы систематизируют нормативно-правовую базу, выявляют наиболее проблемные аспекты в государственной программе «Развитие культуры и туризма», касающиеся развития кино, а также анализируют динамику расходов на кинематограф из бюджетов разных уровней. Особое внимание уделено вопросам финансирования из региональных бюджетов, рассмотрены особенности этого процесса в регионах, лидирующих по объемам и результатам финансирования кинематографии.

Ключевые слова: кино, государственное финансирование, регионы России.

JEL: Z11, H76

Поколения советских людей помнят фразу, приписываемую В. Ленину: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино». Гораздо менее известны слова из этого же письма: «Конечно, цензура все-таки нужна. Ленты контрреволюционные и безнравственные не должны иметь места» (Луначарский, 1933).

Прошли десятилетия, но актуальность этого утверждения сохраняется, меняются лишь технология кинопроизводства, условия кинопоказа и, конечно, зритель, получивший возможность выбирать между жанрами, страновым происхождением фильмов.

Между тем распался советский строй, возникла новая страна, сформировались легальные рыночные отношения, появились телевидение и интернет, независимые производители, из читающей страны Россия превратилась в страну, смотрящую телепрограммы и кинофильмы. Причем кинопоказ в последние годы растет благодаря увеличению количества кинотеатров и кинопродукции. С 2004 по 2012 год количество экранов в России увеличилось в 3,6 раза и превысило три тысячи (Дондурей, 2013). Этот значимый по европейским меркам рынок (более миллиарда рублей сборов от показов) на экранах представлен в основном зарубежной кинопродукцией. Опыт многих развитых стран показывает, что кинематограф может стать успешной индустрией, способной приносить прибыль. Тем не менее даже на этих рынках присутствуют высокие риски, обусловленные непредсказуемостью спроса, доступностью источников финансирования, спецификой производства продукции и ее дистрибуции. Это учитывается в привлечении ресурсов и использовании различных инструментов, минимизирующих такие риски с помощью услуг оценки кинопроектов, привлечения грантов, субсидий, кредитов банков, гарантий и страхования. В этом секторе также присутствует государство, роль которого в поддержке кинобизнеса

меняется. Как отмечают Тевелева и Татарников (2013), в последнее десятилетие в Европейском Союзе происходит переход от политики протекционизма к административному надзору, роль государства сводится к организации взаимодействия телевизионных компаний и студий — производителей кино, а в случаях государственного финансирования — к координации и контролю за финансируемыми проектами. В России инфраструктура финансирования кинопроизводства не столь развита, однако поддержка государством производства и проката играет значимую роль, что вызывает интерес исследователей.

Среди особенностей современного этапа развития кинорынка прежде всего отмечаются непрозрачность экономической информации (отчеты о продаже прав на кинопоказ, рекламные бюджеты) и распространение пиратского бизнеса на рынках домашнего видео на физических носителях и в электронном формате (Ткачева, 2015). Отмечено также, что эффективность государственного финансирования сферы кинематографии сложно оценить напрямую, а большинство выпущенных кинолент в прокат, созданных при поддержке Фонда кино, не собрали тех финансовых средств, которые были потрачены на их производство (Колобова, 2017). В отличие от развитых стран, в России сложилась протекционистская модель поддержки в виде невозвратных и бесконтрольных средств, что способствует сохранению непрозрачности кинопроизводства, отсутствию контроля за расходованием средств и сроками, а также ослабляет стимулы инвесторов участвовать в кинопроектах и подключать к процессам кинопроизводства современные финансово-кредитные институты (Ткачева, 2015).

Государственное регулирование в кинематографии в России на федеральном уровне осуществляет Министерство культуры, в составе которого функциони-

рует Департамент кинематографии. Регулирующий орган выдает прокатные удостоверения на кинопродукцию, выходящую в прокат на территории России (кинопрокат, DVD и видео, телепоказ всех форматов), выдает удостоверения национального фильма, ведет единый Государственный регистр кино- и видеофильмов, выполняет функции государственного заказчика бюджетных целевых программ, в том числе по поддержке производства и проката национальных фильмов.

Государственная поддержка кинематографии осуществляется в соответствии с положениями Федерального закона № 126-ФЗ «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации», которым определены следующие направления государственной поддержки (бюджетного финансирования) кинематографии: частичное государственное финансирование производства, проката и показа национальных фильмов, в том числе создания национальных фильмов для детей и юношества и национальных фильмов-дебютов; сохранение и развитие материально-технической базы кинематографии; создание условий для проката и показа национальных фильмов; реализация образовательных и научно-технических программ; проведение кинофестивалей и других мероприятий; участие национальных фильмов в международных кинофестивалях и других международных культурных мероприятиях.

Также в России разработана и действует государственная программа «Развитие культуры и туризма на 2013–2020 годы» с подпрограммой 2 «Искусство» — ОМ 2.2 «Сохранение и развитие кинематографии», где определены ожидаемые результаты (Постановление Правительства Российской Федерации, 2014). В их число входят: рост количества качественных российских фильмов в кинопрокате; высокий уровень

сохранности и эффективности использования коллекции фильмов и других киноматериалов Госфильмофонда; высокий уровень качества и доступности услуг организаций, осуществляющих кинопоказ; повышение заработной платы работников организаций, осуществляющих кинопроизводство и кинопоказ; укрепление материально-технической базы организаций, осуществляющих кинопоказ; повышение эффективности использования бюджетных средств, направляемых на сохранение и развитие кинематографии; новый качественный уровень развития бюджетной сети организаций, осуществляющих кинопоказ.

Такого рода результаты носят несколько декларативный характер, с трудом поддаются количественной оценке, непонятна база для сравнения и определения динамики.

Вместе с тем данная госпрограмма содержит и более конкретизированные индикаторы достижения целей: 1) доля переведенных оригиналов *магнитных фонограмм* кинофильмов на цифровые носители в общем объеме фонда магнитных фонограмм государственного фильмофонда Российской Федерации; 2) доля созданных *страховых копий на электронных носителях* в общем объеме оригинальных исходных фильмовых материалов, подлежащих к переводу на электронные носители государственного фильмофонда Российской Федерации; 3) среднее количество посещений киносеансов в расчете на одного человека; 4) *прирост числа российских лауреатов* международных конкурсов и фестивалей в сфере культуры по отношению к 2012 году; 5) количество субсидий, предоставленных организациям кинематографии на производство.

Эти индикаторы должны показать, какого рода результаты достигаются при финансировании сферы кинематографии из государственного бюджета. Из пяти индикаторов два первых относятся к условно внутрен-

ним процессам кинематографии с целью сохранения кинофондов. Показатель среднего количества посещений киносеансов в расчете на одного человека отражает сторону спроса и его динамику по годам, тогда как количество субсидий характеризует поддержку предложения. Показатель прироста числа лауреатов международных конкурсов и фестивалей в неявном виде характеризует качество кинопродукции. В целом эти количественные индикаторы не дают представления не только об эффективности затрат в этой сфере, но и о динамике развития кинематографии.

С 2010 года действует Федеральный фонд социальной и экономической поддержки российского кино, из которого выделяются средства главным образом для семи главных кинокомпаний-лидеров. Министерство культуры также распределяет средства на производство кинофильмов. При этом министерство стало регулировать тематическую и идеологическую направленность фильмов. Так, Приказ Министерства культуры Российской Федерации № 1040 от 12 мая 2016 года устанавливает приоритетные темы государственной финансовой поддержки кинопроизводства в 2016 году, в частности:

1. Образы, модели поведения и созидательная мотивация нашего современника — человека труда, военного, ученого.
2. Образы, модели поведения и созидательная мотивация в самореализации современной молодежи во взаимодействии со старшим поколением и традиционными ценностями.
3. Конструктивная активность гражданского общества в решении реальных злободневных проблем.
4. Закон и правопорядок: герои современного общества в борьбе с преступностью, терроризмом и экстремизмом.

5. Военная история России. Герои и события. Преемственность поколений, нравственных и исторических ценностей.
6. Первые в мире. Подвиги, открытия, свершения и приключения, изменившие мир.
7. Социально-психологическая тематика: нравственная мотивация в решении сложных жизненных ситуаций.
8. Столетие русской революции и Гражданской войны. Причины и трагизм потрясений. Подчинение интересов разных сторон конфликта интересам и ценностям исторической России.

Примечательно то, что в данном приказе не только обозначена желаемая тематика фильмов, но также дается ее идеологическая направленность («созидательная мотивация нашего современника», «подчинение... интересам и ценностям исторической России»), предвосхищающая замыслы сценаристов и постановщиков и определяющая некий результирующий смысл («подвиги, открытия, свершения», «трагизм потрясений»).

В 2012–2016 годах государственное финансирование кино в России составляло 6–8 млрд рублей в год. Эта сумма примерно сопоставима с бюджетом среднего голливудского фильма последних лет (например, бюджет фильма «Меч короля Артура» составил $175 млн, то есть около 10 млрд рублей). В классификационной статье расходов консолидированного бюджета Российской Федерации (*федеральный бюджет + консолидированные бюджеты регионов*) «Культура и кинематография» доля расходов на кинематографию по-прежнему не является значительной (2,2% в 2015 году). Расходы на кинематограф, в отличие от расходов на культуру в целом, осуществляются в основном напрямую из федерального бюджета (6,9 млрд рублей — 81% расходов на данную статью в 2015 году).

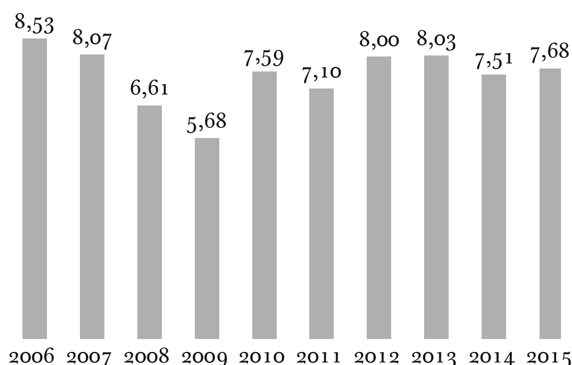


ИЛЛЮСТРАЦИЯ 1. Доля расходов на кинематографию в статье расходов «Культура и кинематография» федерального бюджета, %

Источник: Федеральное казначейство РФ

При этом доля таких расходов в общих расходах федерального бюджета на статью «Культура и кинематография» колебалась в последние годы на уровне 7–8% (илл. 1).

Из отчета Министерства культуры «Состояние российской кинематографии в 2015 году» следует, что в России в указанный год завершено производство 77 игровых фильмов, 180 анимационных фильмов, 291 неигрового видеофильма по 19 тематикам. Доля отечественных фильмов в кинопрокате — 17,9% (в 2014 году — 18%); сборы от показа российских фильмов составили 7,2 млрд рублей (16,6% от совокупных кассовых сборов; 17,2% — в 2014 году). В 2015 году впервые за последнее десятилетие достигнут рекорд по количеству вышедших в прокат российских фильмов (123 картины), однако это не привело к увеличению сборов. Многие отечественные картины имеют ограниченный

прокат (до десяти копий), из-за чего их вклад в суммарный бокс-офис остается незначительным. Поэтому увеличение количества российских фильмов в прокате не является гарантом роста кассовых сборов отечественного кино.

Федеральные законы (в частности, 184-ФЗ и 131-ФЗ) предписывают регионам и муниципалитетам полномочия по организации и поддержке учреждений культуры, в том числе кинематографии, межмуниципальных инвестиционных проектов, в том числе в сфере кинематографии. На уровне поселения и городского округа должна проводиться политика по обеспечению населения услугами организаций кинематографии, прежде всего услугами кинопоказа.

Поэтому правомерно задаться следующими вопросами. Что происходит с таким ресурсом, как финансы региональных бюджетов? Каковы причины существенной гетерогенности финансирования кино в российских регионах? Каковы результаты деятельности регионов в сфере кинематографии? Интересно также рассмотреть отдельные случаи.

Как следует из представленных данных (илл. 2), российские региональные бюджеты участвуют в финансировании кинопроизводства и субсидировании проката отечественных фильмов (1,7 млрд рублей — 19% расходов на данную статью в 2015 году), но в значительно меньшей степени, чем федеральный бюджет. Причем объем финансирования кино из региональных бюджетов в постоянных ценах в 2006–2015 годах сокращался.

При этом доля расходов на кинематографию в региональных бюджетах сокращается при росте общих расходов на культуру. Значительный вклад в общую сумму вносят Москва (450 млн рублей), Сахалинская область (230 млн рублей), Санкт-Петербург (около 200 млн рублей), Республика Саха (Якутия) (около



ИЛЛЮСТРАЦИЯ 2. Финансирование кинематографа из федерального и консолидированных региональных бюджетов, млрд рублей (в ценах 2015 года)

120 млн рублей) и Татарстан (около 100 млн рублей) (илл. 3).

Естественно, доля средств, направляемых на развитие и поддержку кинематографа, составляет лишь несколько процентов от общих расходов на статью «Культура и кинематография» даже у наиболее активных регионов (илл. 4).

Несколько иная картина наблюдается с точки зрения среднедушевого финансирования кино из региональных бюджетов: наибольшие объемы наблюдаются в регионах с относительно малочисленным населением: Чукотский автономный округ, Сахалинская область, Магаданская область, Республика Саха (Якутия) (илл. 5).

Кроме трех, указанных на рисунке регионов, еще в 24 субъектах Российской Федерации в 2016 году осуще-



ИЛЛЮСТРАЦИЯ 3. Финансирование кинематографии из региональных бюджетов в 2016 году, млн рублей
Источник: Федеральное казначейство РФ

ствлялось незначительное финансирование кинематографа. Особняком в этом списке стоит Самарская область, в которой на финансирование кино было потрачено 8,8 тыс. рублей, менее 1 млн рублей было потрачено в Иркутской и Калининградской областях, а также Республике Бурятии. При этом в 43 регионах финансирование статьи «Кинематография» отсутствовало. Разумеется, трудно ожидать каких-либо значимых результатов в этой сфере от большинства российских регионов, однако они все же имеются — и появляются благодаря осуществлению поддержки и развития кинематографии в нескольких вышеука-



ИЛЛЮСТРАЦИЯ 4. Доля статьи «Кинематография» в разделе расходов бюджета «Культура и кинематография» в 2016 году

Источник: Федеральное казначейство РФ

занных регионах. Из региональных бюджетов субсидируются производство и прокат отдельных фильмов, финансируются киностудии, сети кинотеатров, фестивали, конкурсы. Региональное финансирование приводит к появлению кинопродукции местного значения, при этом финансирование сети и обновление кинотеатров не увеличивает посещаемость.

По данным «Невафильм *Research*» (Леонтьева, 2016), количество фильмов регионального производства в прокате составило в 2015 году — 28, в 2014 году — 33, 2013 году — 28, а в 2012 году — 21.

С 2016 года действует система *рибейтов* — возврат кинокомпаниям части их затрат на производство



ИЛЛЮСТРАЦИЯ 5. Среднедушевое финансирование кино из региональных бюджетов в 2016 году, руб.
Источник: Федеральное казначейство РФ

фильмов из бюджетов регионов, на территории которых шли съемки. Пока она функционирует в двух регионах — Приморском крае и Калининградской области. Приморский край компенсирует 15% затрат на съемки в этом регионе. Финансирование из региональных бюджетов означает не только финансирование производства кинопродукции, но также и других направлений в кинематографе, в частности проката и кинопоказа.

В таблице 1 показано обобщение опыта пяти регионов с наибольшим объемом финансирования кинематографии из региональных бюджетов в 2015 году. Практически все эти регионы поддерживают инфраструктуру, в том числе региональные кинотеатры, проведение фестивалей, обладают киностудиями (кроме Татарстана и Сахалина), но только в трех из них (Санкт-Петербург, Якутия, Татарстан) были созданы кинофильмы с бюджетным финансированием.

Во всех регионах разработаны мероприятия по поддержке кинематографа, которые включе-

ТАБЛИЦА 1. Региональный опыт

	Москва	Санкт-Петербург
Основные направления бюджетного финансирования	Проведение фестивалей; поддержка Москино; разрешение на съемки в Москве через кинокомиссию	Проведение фестивалей; поддержка инфраструктуры; софинансирование кинопроизводства
Наличие киностудий	Да (федеральные)	Да (федеральная — «Ленфильм»)
Количество региональных государственных кинотеатров	13	12
Кинофестивали с поддержкой из бюджета	ММКФ, около 20 крупных и средних фестивалей	«Послание к человеку», «Кино экспо», «Ночь кино»
Снятые за 2014–2016 годы фильмы с бюджетной поддержкой	—	«Ладога», «Три дня до весны»

ны в программы развития культуры (государственная программа города Москвы «Культура Москвы на 2012–2018 годы», государственная программа «Развитие сферы культуры и туризма в Санкт-Петербурге» на 2015–2020 годы», государственная программа «Развитие сферы культуры в Сахалинской области» на 2014–2020 годы, государственная программа Республики Татарстан «Развитие культуры Республики Татарстан на 2014–2020 годы»). В Республике Саха (Якутия) принята отдельная Концепция развития киноиндустрии на 2014–2020 годы.

бюджетной поддержки кинематографа

Респ. Саха (Якутия)	Респ. Татарстан	Сахалинская обл.
Заказ кинопродукции; поддержка инфраструктуры; проведение фестивалей	Заказ кинопродукции; поддержка инфраструктуры; проведение фестивалей	Поддержка инфраструктуры; субсидирование проката; проведение фестивалей
Да (региональная — «Сахафильм»)	Нет	Нет
6	4	11
Якутский международный кинофестиваль	Казанский фестиваль мусульманского кино	Международный кинофестиваль «Край света»
«Кэскил-3», «Крик чайки», «Белый день», «Беглый», «2053»	«3/К», «Наши», «Семейные хлопоты», «Неотосланные письма»	–

Особенности осуществления политики в сфере кинематографии в этих пяти регионах обусловлены, по нашему мнению, наличием мощной федеральной базы в регионе, в частности федеральными киностудиями в Москве и Санкт-Петербурге. В Республике Саха (Якутия) активно действует региональная киностудия, фильмы которой получили призы на международных фестивалях. Несколько отличная от остальных регионов практика представлена на Сахалине. Здесь нет базы для производства кинофильмов, соответственно, нет и кинопродукции. Из средств бюдже-

та финансируются международный кинофестиваль и кинотеатры.

Все субъекты Российской Федерации, осуществляющие активное финансирование кинематографа, обладают собственными сетями кинотеатров: «Московское кино» (13 кинотеатров), «Сахалинкино» (11 кинотеатров), ГБУК РТ «Татаркино» (кинотеатр «Мир» (Казань) и 3 филиала (Бугульма, Набережные Челны и Чистополь), фильмофонд), правительство Санкт-Петербурга владеет 12 кинотеатрами, правительство Республики Саха (Якутия) — 6 кинотеатрами. В этих кинотеатрах регионами субсидируется кинопоказ, в том числе бесплатный показ социально значимого кино. Кроме того, все регионы активно поддерживают проведение на своей территории кинофестивалей. В Москве финансируются как крупные, так и тематические международные и российские фестивали, в Санкт-Петербурге — в основном тематические. В Республике Татарстан и Республике Саха (Якутия), в Сахалинской области организованы фестивали, охватывающие национальную и региональную тематики.

Правительство Москвы отказалось от субсидирования кинопроизводства. Вместо этого оно учредило в 2017 году приз мэра Москвы «За создание образа Москвы в киноискусстве» (победители получат 50 млн рублей за первое место, 30 и 20 млн рублей — за второе и третье места соответственно). Санкт-Петербург, Республика Татарстан, Республика Саха (Якутия) продолжают субсидировать процесс кинопроизводства. При этом только Республика Саха (Якутия) целенаправленно помогает своей региональной киностудии «Саха-фильм».

Бюджет Республики Татарстан дает возможность запускать по две игровых картины, примерно двадцать документальных и две-три короткометражных ленты в год. Для этой цели проводится конкурс — по-

бедители получают финансирование. Министерство культуры Татарстана ежегодно осуществляет отбор и выделяет гранты молодым и способным кинематографистам. Объем гранта составляет 500 тыс. рублей. Эти финансовые средства совместно с деньгами спонсоров идут на производство фильмов. «Татаркино» организовывает тематические показы этих фильмов на различных площадках республики.

Представленная картина состояния киноиндустрии в стране и отдельных регионах позволяет определить следующие основные аспекты государственного финансирования: 1) государство (федеральный бюджет) поддерживает производство кинопродукции как напрямую через Министерство культуры, так и через фонды; 2) регионы (бюджеты) субсидируют производство и прокат отдельных фильмов, финансируют киностудии, сети кинотеатров, фестивали, конкурсы; 3) доля расходов на кинематографию в региональных бюджетах сокращается при росте общих расходов на культуру; 4) региональные расходы на кинематографию концентрируются в пяти регионах.

В то же время кассовые сборы российского кино, в особенности регионального, в большинстве случаев не покрывают производственных затрат. Региональное финансирование приводит к появлению кинопродукции местного значения, а финансирование сети и обновление кинотеатров не увеличивают посещаемость. Большинство кинопродукции создается для внутреннего потребления, участие государственных средств диктует правила игры, то есть идеологическую направленность.

Изучение состояния финансовой поддержки кинематографии из средств федерального и региональных бюджетов дает основание утверждать, что государство становится активным актором процессов кинопроизводства, проката и кинопоказа, субсидируя эти сек-

тора. Данная деятельность осуществляется в рамках установленных приоритетов государственной политики, среди которых важнейшую роль играет военно-патриотическая и патриотическая тематики. Поддержка кинематографии осуществляется на всех уровнях бюджетной системы, однако значимые результаты наблюдаются лишь в нескольких регионах России.

Литература и источники

Дондурей Д. (2013) Бремя политики. Реформы в киноиндустрии // Искусство кино. № 1.

Колобова Е. (2017) Система государственной поддержки кинематографии как условие развития рыночной среды кинозрелищных услуг // Петербургский экономический журнал. № 3.

Леонтьева К. (2016) Прокат регионального кино в России (2011–2016): Доклад на Всероссийском форуме регионального кино. Якутск, 18 августа 2016 года [Электронный ресурс]. URL: http://research.nevafilm.ru/fileadmin/user_upload/Region_kino_-_JAkustk_2016_fin.pdf.

Луначарский А. (1933) Письмо к Болтянскому от 29 января 1925 года (исх. № 190) // Советское кино. № 1–2. С. 10.

Министерство культуры РФ. (2016) Государственный доклад о состоянии культуры в Российской Федерации в 2015 году.

Министерство культуры РФ. (2017) Государственный доклад о состоянии культуры в Российской Федерации в 2016 году.

Постановление Правительства РФ от 15 апреля 2014 года № 317 «Об утверждении новой редакции государственной программы „Развитие культуры и туризма“ на 2013–2020 годы».

Приказ Министерства культуры РФ от 12 мая 2016 года № 1040 «О приоритетных темах государственной финансовой поддержки кинопроизводства в 2016 году».

Тевелева О., *Татарников А.* (2013) Зарубежный и отечественный опыт финансирования кинопроизводства и диверсификации рисков при инвестировании в кино // Финансовая аналитика. № 40. С. 32–40.

Ткачева Н. (2015) Модель государственной поддержки отечественной кинематографии: этапы развития и современное состояние // Вестник Московского университета. Сер. 10. Журналистика. № 6. С. 92–112.

Федеральный закон от 22 августа 1996 года № 126-ФЗ «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации».

FINANCING OF CINEMA IN RUSSIAN REGIONS: HOW MUCH AND WHY?

Lev Savulkin, Nina Oding, Andrey Yushkov (Corresponding author: Lev Savulkin, savul@leontief.ru). ICSER "Leontief Centre" (Saint Petersburg, Russia).

This article deals with the problem of government financing of cinematography in Russian regions. The authors systematize the legal framework, identify the most problematic aspects in the State Program "Development of Culture and Tourism" concerning cinema, and analyze the dynamics of government spending on cinematography from budgets of different levels. We also pay particular attention to the issues of regional budget financing in the regions that are leaders in terms of the volume and results in the field of cinema.

Keywords: cinema, government financing, expenditures, Russian regions.

JEL: Z11, H76

Реклама советских фильмов 1920-х годов на европейском рынке (на примере Германии и Австрии)

Оксана Майстат

Майстат Оксана Александровна (e-mail: omaistat@gmail.com), стипендиатка Германской службы академических обменов (DAAD), аспирантка института славистики Берлинского университета имени Гумбольдта (Берлин, Германия).

В статье предлагается анализ рекламных стратегий в отношении советского кино в Германии и Австрии второй половины 1920-х годов. К советским фильмам продолжали применять уже сложившиеся представления о русской ментальности, однако условия киноэкспорта и форматы кинорекламы оказывали влияние на использование этих стереотипов или их деформацию. В каких условиях создавалась кинореклама? Какие стратегии продвижения фильмов использовались в Австрии и Германии и различались ли они? Какие мотивы устойчиво использовались в рекламах?

Ключевые слова: кинопрокат, советский киноэкспорт, российско-германские отношения, российско-австрийские отношения.

JEL: L82, Z11

Введение

Данная статья посвящена вопросу стратегий рекламирования советских фильмов на заграничных рынках во второй половине 1920-х годов. Задача рекла-

мы состоит в том, чтобы привлечь внимание зрителя к товару, роль которого играет фильм, и склонить его к покупке билета на киносеанс. В общекультурном контексте графическая реклама представляет собой паратекст (*Genette*, 1997), оформляющий бытование фильма-текста в контексте повседневной культуры, придающий фильму полновесность и отвоевывающий его место в городском и культурном пространстве (*Mattl, Schwarz*, 2012), а также в интимном пространстве, если принять во внимание фотографии актеров, открытки, вырезки из газет. В 1920-е годы способы создания эффективной кинорекламы широко обсуждаются в цеховой прессе; в разных странах можно выделить различные модели рекламы по принципу их соотнесенности с фильмом. В рамках данного текста материалом для обсуждения послужат плакаты к советским фильмам, произведенные на протяжении 1920-х годов в Австрии и Германии, преимущественно в столицах обеих стран.

В рассмотрении данного материала представляется возможным выделить несколько тематико-методологических пересечений. Во-первых, говоря о культурном импорте, невозможно обойти вопрос стереотипных представлений, которые к тому же широко используются в рекламе, способствуя узнаваемости образов и привлечению внимания*. Далее можно обратиться к «бытовым» аспектам создания киноплакатов в 1920-е годы и посмотреть, как технологии и их качество, а также организационные особенности киноэкспорта влияли на содержание плакатов и рекламы в целом. Поскольку Германия была основной страной экспорта и одним из европейских форпостов советской киноторговли, сохранилось большое количество

* Национальный стереотип сам по себе является формой культурной экономии.

документов, свидетельствующих о разнообразных трудностях этого процесса. Наконец, поскольку плакат в 1920-е годы представлял собой произведение графики и создавался, как правило, в стране назначения, он отражал не только стереотипы, но также личные предпочтения (художников, заказчиков и т. д.) и представления о публике и ее вкусах. На примере некоторых австрийских и немецких плакатов эта сеть факторов может быть развернута в нарративе о пересечении и слиянии культурного, идеологического и экономического в деле продажи европейцу советского фильма.

Советский киноэкспорт

Экспорт советских кинофильмов начала 1920-х годов нельзя назвать активным. С одной стороны, в первые годы экспортировать было попросту нечего — киноиндустрия только начала восстанавливаться и страдала от дефицита (пленки, оборудования, профессиональных кадров). С другой стороны, большого внешнего спроса не было, поскольку заграничные фирмы с опаской относились к новообразовавшимся советским конторам, да и ко всему советскому государству в целом, так что советским представителям следовало самим ехать к покупателю.

Экспорт советских фильмов неоднократно привлекал внимание исследователей, и в том, что касается Германии, наиболее обширная работа была проведена Оксаной Булгаковой, которая охарактеризовала восприятие этих картин как «войну стереотипов» (*Bulgakowa*, 1998. P. 676)*, берущих начало едва ли не в петровские времена. В представлении европейца русские — двойственный народ, полуевропейский, по-

* См. также: Richter (1963).

лутатарский, сочетающий чувствительность и страстность, мягкость и радикальность, мистическую религиозность и готовность разрушить порядок, заданный вековым ходом истории.

Эти представления ярко воплотились в иностранных (но часто созданных при участии русских) фильмах, основанных на сюжетах из русской литературы и истории, как, например, экспрессионистский «Раскольников» Роберта Вине (1923) или «Кабинет восковых фигур» Пауля Лени (1923)*. Фильмы на «русские» темы во множестве производились русскими эмигрантами (*Schöning*, 1995), но в этот период (да и сейчас) такие мегаполисы, как Берлин или Вена, были переполнены выходцами из самых отдаленных уголков распавшихся европейских империй, которые чувствовали себя там как рыба в воде, так что идентичность легко превращалась в разменную монету. Некоторые «местные» режиссеры охотно брались за конъюнктурную в начале 1920-х тематику. Например, для немецкого режиссера Фридриха Цельника, родившегося, правда, на территории Австро-Венгерской империи (в городе Черновцы, сейчас принадлежащем Украине), и для его жены Лии Мара (родилась в городе Риге Российской империи) фильмы на русские темы — в немецкоязычном пространстве обозначаемые общим термином *Russenfilme* — были основным направлением деятельности на протяжении первой половины десятилетия. В основном они экранизировали литературные сюжеты: «Анну Каренину» (1920), «Униженных и оскорбленных» (1922), «Воскресение» (1923), а также предложили «женскую версию» скандально известного арцыбашевского героя в фильме «Лида Санин» (1922).

* Разумеется, Достоевский служил вдохновителем стереотипов о загадочной и противоречивой «русской душе» и богатым источником для постановок.

Экзотизирующий взгляд на русских поддерживается начавшимся в 1922 году экспортом собственно советских картин. Например, первая попавшая в Германию в этот год игровая картина — картина «Поликушка» (1919), поставленная по одноименному рассказу Льва Толстого с Иваном Москвиным в главной роли стала успешной на Западе, но при этом вполне соответствовала уровню дореволюционного кино как по выбранному сюжету, художественному языку и целям, так и по занятым в производстве кадрам. За «Поликушкой» последовали, например, «Чудотворец» (1922), «Дворец и крепость» (1924), «Медвежья свадьба» (1925) и др.*

Всплеск интереса к советскому кино и вторая волна войны стереотипов связаны с советским авангардом, опирающимся на революционные сюжеты и особенности нового быта. Открытием этого второго этапа и открытием советского киноавангарда для Запада вообще стал «Броненосец „Потемкин“», выпущенный на экраны в 1926 году**. Он обеспечил постоянное присутствие советского кино на европейских экранах, хотя и в «нишевом» качестве. Например, в австрийском прокате в период с 1926 по 1933 год побывало около 75 советских фильмов (*Grabher*, 2007). За «Потемкиным» последовали «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга», закрепившие новый образ советского кино, радикально отличающегося как от дореволюционного русского кино, так и от немецкого экспрессионизма или «новой вещественности». Обновленный — «советский» — образ России не погружен в дореволюционную культуру с историей угнетенных крестьян и несправедливых помещиков. Это новое кино предлагает картины борь-

* Подробнее об этом см. у Булгаковой (1995).

** Об этом см., напр.: Kresse (1979) или Schlegel (1991). Критику мифологизированной в СССР и ГДР истории успеха «Потемкина» см.: Fisch (1997).

бы и активного восстания масс, разворачивающиеся в конструктивистски увиденных пространствах современного и индустриализированного города и неизбежно связанные с насилием. Советское кино в первую очередь воспринималось как чрезвычайно брутальное и грубое, из-за чего неоднократно возникали проблемы с цензурой.

В дальнейшем, однако, старое и новое соединяется в эклектический коктейль экзотизма и революционности (этим обусловлен, например, успех советского «Потомка Чингизхана» (Всеволод Пудовкин, 1928) или немецко-советской копродукции «Живой труп» (Федор Оцеп, 1929)). Эти перемены, сплавление и пересечение стереотипов, можно проследить и в рекламе, где они определяются еще и условностями рекламной отрасли. Прежде чем перейти к отдельным примерам, следует обратиться к практике производства плакатов к импортированным картинам в целом.

Реклама в условиях экспорта

Первые попытки продавать советские фильмы за границу осуществлялись советскими торгпредствами, которые в Берлине и Вене появились уже в начале 1920-х годов. Причем в Берлине была организована специальная киносекция, управляемая Марией Андреевой и занимавшаяся как торговлей, так и командировками советских кинематографистов. К 1924 году немецкое торгпредство оборудовало у себя просмотровый зал и в дальнейшем настаивало на том, чтобы устраивать показ для прессы и возможных покупателей, что также использовалось как первая реклама*. Однако между первыми рецензиями, связанными

* В Губоно тов. Еремову от Л. И. Козлова. 20.03.1924 // ЦГАЛИ

с таким пресс-показом, и выпуском фильма в прокат могло проходить много недель, иногда же фильм вовсе не покупали.

Графические материалы появлялись в прессе обычно на следующем этапе. В случае заключения договора между советским производством или торгпредством и немецким прокатчиком неизменно оговаривалось, что вместе с позитивом будут предоставлены фотографии «надлежащего качества» для размещения в прессе и изготовления плакатов. Если верить воспоминаниям заведующего правовыми вопросами Александра Рапопорта (1981) и разрозненным документам*, можно заключить, что в своей кинополитике торгпредство действовало неэффективно с экономической точки зрения. Торгпредство вело себя осторожно с некоммунистическими фирмами и практически не размещало собственной рекламы о поступлении тех или иных фильмов, оставляя все это на усмотрение прокатных контор и не предпринимая особенных усилий, чтобы их заинтересовать. В то же время Мария Андреева активно способствовала организации, при участии концерна Вилли Мюнценберга, совместной советско-немецкой кинофабрики «Межрабпом-Русь», которая специализировалась на производстве советского экспортного кино. В 1925 году уже потребовалось создание отдельной организации для экспорта пропагандистских картин.

Фирма «Прометеус» была образована немецкой Международной рабочей помощью именно для того, чтобы вывести на экраны пропагандистские фильмы, которые не считались востребованным товаром. Эта фирма должна была получать советские фильмы

83:1:153. Л. 91. Фонд Севзапкино. Переписка с Ленгубисполкомом, Наркомом иностранных дел и др.

* См. там же.

на более благоприятных условиях, а также имела возможность запрашивать кредиты с советской стороны. Рекламная стратегия «Прометеуса» была прямо противоположна тому, как либеральные и «аполитичные» авторы пытались подать советское кино. В кинопрессе, ориентированной на широкую аудиторию с разнообразными политическими взглядами, основными критериями оценки советского фильма становятся его тенденциозность и художественная ценность. Чем ниже тенденциозность, тем лучше, но высокие художественные качества позволяют *иногда* рекомендовать зрителю и тенденциозные фильмы. «Прометеус» же утрировал именно «революционную» компоненту советского кино. Самым ярким примером здесь является рекламная кампания «Потемкина», для которого несколько месяцев добивались цензурного разрешения. Однако публичная премьера повлекла за собой беспорядки в кинотеатрах и полицейские запреты на местах. Это, видимо, заставило некоторых владельцев кинотеатров отказаться от фильма, но также использовалось «Прометеусом» для рекламы.

В дальнейшем этот же прием работает с переменным успехом. Например, в 1928 году в немецкий прокат должны были выйти два фильма, действие которых разворачивается на берегах Волги. Немецкая картина *Wolga-Wolga* о Степане Разине была поставлена эмигрантом Виктором Туржанским, главные роли сыграли немцы. Второй фильм — советский «Булат-Батыр» Юрия Тарича, в Германии прокатывался «Прометеусом» и поначалу рекламировался под названием *Brand an der Wolga* — «Пожар на Волге». Прокатчики немецкого фильма через суд добились исключительного права на использование слова «Волга» в названии, и советский фильм вынужденно сменил название на «Пожар в Казани». Однако если сравнить газетную рекламу советского фильма, то только в самых первых

случаях это будет обычное объявление о скором выходе в прокат. Все позднейшие материалы обязательно содержали указание на конфликт, связанный с названием фильма, и настаивали на праве советской стороны использовать слово «Волга», основанное на том, что Волга действительно служила натурой для этого фильма, в отличие от картин, полностью снятых за границей, на неаутентичной натуре*. При этом количество использований слова «Волга», запрещенного *в названии,* в объявлении в целом только растет. По-видимому, у «Прометеуса» не было изначального умысла использовать слово «Волга», чтобы провоцировать конфликт с немецким конкурентом, однако стратегия «Прометеуса» предусматривала раздувание любых скандалов, которые подтверждали бы угнетаемый статус советских фильмов за границей.

В Австрии, в отличие от Германии, не было столь острого противостояния между левыми политическими направлениями и интерес к советскому государству и культуре не был чреват обвинениями в большевизме и революционных заговорах. Вероятно, из-за этого не потребовалось создавать такую пропагандистскую машину, как «Прометеус». В истории столицы этот период получил название «Красная Вена» благодаря политике социал-демократической партии, на протяжении нескольких выборов получавшей абсолютное большинство. В связи с этим советские фильмы показывались в Австрии значительно дольше, чем в Германии, хотя уже к концу 1920-х торгпредство отмечает падение интереса к ним (*Moritz, Moser*, 2013). Отсутствие специальной пропагандистской конторы и стремления создать провокативную репутацию советским фильмам обусловило большую подчиненность рекламы жанровым законам.

* Film-Kurier. 1928 22. Oktober.

Советский киноплакат/плакат к советскому фильму

Реклама выступает в качестве медиатора, опосредующего и представляющего другой текст — фильм. При этом речь идет о единичном неподвижном изображении, которое отсылает к тексту, состоящему из движущихся световых картинок, разворачивающих некий нарратив во времени. В 1920-м европейский и советский подходы к киноплакату структурно различаются. Советский авангардистский плакат этого периода стал уникальным феноменом в истории киноплаката вообще*, тогда как европейский формально остается более традиционным, и к аналогичной модели позже, в период соцреализма, придет и советская система. Советский подход к плакату (и вообще к визуальной рекламе того периода) коррелирует с «монтажной» фазой в развитии кино, и связь между плакатом и фильмом держится на этой фундаментальной гомологичности художественного метода (*Kanai*, 1995) и не всегда принимает во внимание такие мелочи, как сюжет. В Европе же опорными пунктами в создании визуальной рекламы становятся (и здесь сильно американское влияние) в первую очередь изображения звезд и «сенсационные» сцены фильма.

Афиши и рекламная графика обычно создавались уже *на месте* проката местными же художниками после просмотра фильма или на основе синопсиса и фотографий (*Meret*, 1995). В привлечении местных художников выражалось стремление «приспособить» рекламу к несоветскому культурному пространству**. По воспоми-

* См. выпущенные в последнее время альбомы: Pack (2017), Золотинкина (2014).

** Но советские фильмы можно было увидеть и на «клубных» показах для коммунистически ориентированной публики,

наниям Яна Чихольда, делавшего плакаты для немецкой фирмы «Фебус-фильм», «плакаты появлялись каждую неделю и должны были производиться в течение 2–4 дней (= набросок + двух- или трехцветная модель для печати!), поскольку название фильма по причине обычных для кино обстоятельств, как правило, впервые становилось известно за 4–2 дня до премьеры. Очевидно, что при таких условиях редко достигались пределы выразительных возможностей» (*Meret*, 1995. P. 68–69).

Отличительной особенностью, важной для рекламы именно советских фильмов за границей, можно считать фактическое отсутствие «голов», которые локальная публика узнавала бы как «звездные»,— в отличие от ситуации с американской или местной кинопродукцией. Это наложило отпечаток на изображения, использующиеся для рекламы. Со сравнительной частотой на немецких и австрийских постерах появляется разве что узнаваемая «голова» Анны Стен — и это уникальная ситуация позволила ей довольно быстро интегрироваться в немецкую киносистему. Тем не менее узнаваемость и частота ее появления в рекламе невысоки по сравнению с местными и американскими звездами. В отсутствие такого ресурса реклама советского кино использует «головы» незвездные, стилизуя их в рамках национальных стереотипов.

Женское тело в рекламной графике

Одним из типичных визуальных рекламных «приемов» было, разумеется, изображение женского тела, часто — открыто эротизированного, поскольку пред-

---

тогда объявление могло рисоваться самими организаторами (см.: https://www.plakatkontor.de/ivpda-poster-show/kpd-film-das-wahre-gesicht-des-roten-russlands.html).

полагалось, что именно такая реклама привлечет зрителя. Разумеется, подобная рекламная стратегия не обошла стороной и советское кино. Например, вокруг австрийского плаката к фильму «Земля в плену» с уже упомянутой Анной Стен развернулись целый скандал и дискуссия о допустимости изображений обнаженного тела в публичном пространстве (*Mattl, Schwarz*, 2012).

Фильм выходил под названием *Der gelbe Pass*, и на плакате была изображена полностью обнаженная женщина с узнаваемыми чертами лица Анны Стен, отстраняющаяся от протягиваемого ей «желтого билета» — удостоверения проститутки, — который занимает первый план и одновременно частично прикрывает ее тело и надвигается на него из-за перспективного искажения. Защищая плакат от цензуры, художник Роберт Шмидт заявлял, что изобразить героиню обнаженной было необходимо, чтобы показать беззащитность и стыд. Изображение в итоге не было разрешено, и фильм рекламировался текстовой афишей. Характерно, что по сравнению с обнаженностью в академической живописи или скульптуре за плакатом видится больший аморальный потенциал из-за возможности повсеместного присутствия в городском пространстве (одновременно обсуждается ограничение на расклейку киноплакатов — только фасадами кинотеатров, например).

В австрийских плакатах можно обнаружить доминирование женского тела даже в случаях, когда в самом фильме его присутствие минимально. Например, на австрийском плакате к фильму «Земля жаждет» (Юлий Райзман, 1930)* изображена иссушенная пустыня, над которой веет ветер, обретающий очертания изогнутого женского тела. Данное изображение

* См.: http://www.filmposter-archiv.de/filmplakat.php?id=19907.

сложно соотнести с фильмом как по метафорическому, так и по метонимическому принципу. В отличие, например, от композиции, выбранной Михали Биро, венским художником венгерского происхождения, для плаката к «Бухте смерти» Абрама Роома (1926)*: на нем изображена женщина с ребенком, пытающаяся уклониться от направленных на нее штыков. Здесь, как и в ранее упоминавшейся ситуации с «Желтым паспортом», обнаженное тело указывает на беззащитность, а не на эротизм. При этом сцена фильма, на которую указывает плакат, разумеется, не включала мотива обнажения и пафоса жертвенности. Согласно первоначальному замыслу, труп погибшего на штрафном судне младенца цинично (на крупном плане) выбрасывали в ведро. И хотя именно этот кадр потребовали вырезать еще в СССР, до выхода фильма в прокат, это не сильно умалило репутацию фильма как чрезвычайно жестокого. В течение 1920-х годов Биро сделал целую серию плакатов к разнообразным фильмам, объединенных одинаковой техникой и черно-красной цветовой гаммой, стилистически объединяя мистические и экзотические страхи немецкого кино с брутальными и реалистическими «ужасами» советского.

Многообразие женских образов предлагают плакаты к эмигрантским и американским фильмам с «русскими» мотивами и сюжетами, как, например «Последний приказ» фон Штернберга (1928) или «Красный танец» Рауля Уолша (1928), в которых русская революционерка изображена как женщина, наделенная чрезвычайной притягательностью и властью над мужчинами, этакая красная *femme fatale*. Это видно и на немецком плакате к «Красному танцу» (*Rote Tän-*

* См.: https://www.plakatkontor.de/images/buchtdestodes12025.jpg.

zerin von Moskau)*, где фигура героини в танцевальном костюме занимает доминирующее место в композиции. В данном случае в Германии использовался постер на основе американского макета. Однако американские и европейские образы русской революции все же рождались в совершенно разных условиях и в разной близости к Советскому Союзу, так что подобный образ не получил широкого распространения.

В то же время для эмигрантского кино более типичными характерами были «бывшие» люди, среди которых женщина-революционерка была скорее изгоем, чем объектом фантазий. В тех же советских фильмах, которые старались идти в ногу со временем и действительно осваивать новую идеологию, женское тело лишалось гламура и объективация подразумевалась как проблема, а не прием**. Тем не менее женская эмансипация тематизировалась не часто, и многие фильмы можно было рекламировать по старым шаблонам, по которым они и снимались. Благодаря этому можно привести даже один советский пример — фильм «Ветер» Чеслава Сабинского (1926) с Оксаной Подлесной в главной роли. Она же стала лицом рекламной кампании фильма***, который должен был выйти в прокат под названием *Weibsteufel*, что в духе эпохи можно было перевести как «женодьявол», но его пришлось сменить на менее вызывающее «17-й Матросский полк». Возможно, отсылка к матросской теме была сделана с умыслом воспользоваться прошлогодним успехом «Потемкина».

* См.: http://www.filmposter-archiv.de/filmplakat.php?id=5808.

** См. «Третья Мещанская» Абрама Роома и сравнительно скромный австрийский плакат: http://www.filmposter-archiv.de/filmplakat.php?id=15685.

*** К сожалению, постеры найти не удалось, а рекламная кампания в газетах основывалась на фотографиях.

Большевизация плаката

Обращаясь к вопросу о репрезентации мужского тела, следует опять сослаться на заграничные фильмы с «русскими» мотивами, где мужская сексуальность и привлекательность часто преувеличена, «странна» и порой противо- или сверхъестественна, если мы посмотрим на образы, например, Распутина, который в период с 1926 по 1932 год фигурирует минимум в шести фильмах немецкого проката*. В истории о немецком восприятии русской сексуальности есть еще один сюжет, который можно обозначить названием ранней немецкой экранизации «Живого трупа» Толстого, — *Bigamie*. Ряд экранизаций «Живого трупа», «Крейцеровой сонаты» и «Третьей Мещанской», а также собственно советские ориенталистские фильмы обозначают самый экзотический полюс дистанцирующих европейских представлений о «восточной» сексуальности, подразумевающей полигамию и повышенную энергетику, в которых обычная для европейского рецензента проблема «измены» подменяется странной неопределенностью и неразрешимостью «русского» характера.

Если обратиться к рекламным материалам иностранной прессы, можно увидеть, что предпочтение эротизированных женских образов именно в визуальной рекламе советского кино выражено незначительно. Напротив, в ней, как правило, доминируют мужчины. Один из курьезных — на современный взгляд — примеров афиш связан с вышеупомянутым фильмом «Бухта смерти». На немецком плакате были изображены двое

* См. французскую копию демонического плаката к немецкому фильму «Любовные приключения Распутина» Мартина Бергнера (1928): http://www.emovieposter.com/agallery/archiveitem/8186023.html.

крепко целующихся мужчин на фоне морского пейзажа. Эта композиция отсылает к имеющимся в фильме сценам прощаний, которые, принимая во внимание драматичность революционных событий, вполне могут стать прощаниями последними. Несложно предположить перипетии, которые привели к появлению этого плаката, — цейтнот, невозможность посмотреть фильм, недостаточное количество фотографий. Тем не менее странно, что плакат прошел все стадии согласования и ни у кого не вызвал возражений.

Такой брутальный образ советского вполне объективно отражает и впечатления от самих советских фильмов, увиденных европейцами. Тем не менее можно заметить неравновесность ситуации в двух странах, что позволяет высказать несколько предположений о месте советского кино в *немецкой* культуре. В текстовых материалах общим мотивом, относимым к русским актерам, является сдержанность и скупость мимического выражения и отсутствие «необычных» качеств. Привлекательность русских актрис в текстовых материалах определяется как более «простая» и «грубая» — это эпитеты, которыми наградил один из рецензентов Анну Стен в сравнении с западными звездами; в том же ключе пишут, например, о Людмиле Семеновой в «Третьей Мещанской» или об актерской игре, а также *незатейливой* режиссуре в фильме Ольги Преображенской и Ивана Правова «Бабы рязанские» (1927). Все это, разумеется, в немецком контексте можно считать большим комплиментом, поскольку в 1920-е годы складывается физиогномическое направление киномысли, представленное, например, венгерским кинотеоретиком и критиком Белой Балашем, работавшим в Вене и затем в Берлине.

Упомянутые «скупость» и «простота» художественных средств проявляются в сравнении с европейскими и азиатскими актерами, из которых последние в со-

вершенстве освоили сдержанный тип игры и даже *физиогномически* лучше, по мнению рецензентов, для него приспособлены, чем испорченные театральной культурой европейцы. «Скупость» подразумевает и неуверенность в успешности контакта — для создателей остается открытым вопрос, смог ли зритель увидеть и прочесть в фильме то, что было в него заложено авторами. Эта же «скупость» в более широкой перспективе переходит в качества «подлинности» и «правдоподобности», которыми объясняют положительное впечатление о советских фильмах.

Заключение

Весь этот комплекс вписывается в старый стереотип о загадочной и двойственной русской душе. Джоан Нэйджел в своей книги «Раса, этничность и сексуальность» (2003) утверждает, что колониальная пропаганда часто опирается на гендерно и сексуально маркированные изображения «другого», при этом в мирное время среди колонизаторов большее распространение получают женские образы, маркирующие власть и присвоение, а в периоды конфликтов — агрессивные и варварские образы грязных враждебных мужчин, от которых нужно защитить «наших» женщин (см. антибольшевистские плакаты, в частности). В 1920-х годах советский большевизм представлял проблему для Германии, в том числе и внутреннюю, хотя прямых конфликтов между странами не было. По определению Карла Шлегеля, почти все процессы в сфере советских интернациональных контактов определялись в этот период с кристаллизацией про- и антибольшевистских позиций (Шлегель, 1996). В рамках этих процессов на экранах, афишах и в газетах появляются варваризированные, «пролетарские»,

суровые и «странные» в немецком контексте маскулинные образы, важным качеством которых является еще и анонимность,— эти актеры немецкому зрителю в основном неизвестны.

Оригинальное отношение к мелодраматической ориентации западного кино предложил Эйзенштейн, когда назвал «Потемкина» монументальной метафорой любовного треугольника, в котором Лестница стремится к Броненосцу, но между ними встает Злодей — царские солдаты (Эйзенштейн, 1964. С. 297). Это жертвенное и женственное исчезает в процессе опосредования при производстве рекламы. Пропагандистски эксплуатируемые страдания русского народа при царском режиме, которые должны были и на экране служить обоснованием справедливости революции, все же не были релевантны для немецких и тем более австрийских художников и графиков, создававших рекламу и отбиравших элементы для формирования зрительских ожиданий. Отказываясь от распространенной для местного рынка репрезентации женского тела, реклама советских фильмов актуализирует стереотип о жестоком Востоке с помощью образов анонимной и брутальной маскулинности, что является, с одной стороны, вполне приемлемым для СССР олицетворением «государства рабочих и крестьян», а с другой стороны, может рассматриваться как выражение «красной угрозы» и использование притягательности фрейдовского «ужасного» в рекламных целях.

Литература и источники

Рапопорт А. (1981) Советское торгпредство в Берлине. Из воспоминаний беспартийного спеца. Нью-Йорк: Б. и.

Шлегель К. (1996) Расколотое зеркало. Образы Германии и России в XX веке // Берлин — Москва. 1900–1950 / Под ред. И. Антоновой и др. М.: Галарт. С. 21–27.

Эйзенштейн С. (1964) Неравнодушная природа / Избранные произведения. В 6 т. / Под ред. П. М. Аташева и др. М.: Искусство. Т. 3. С. 37–432.

Bulgakowa O. (1995) Die Ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek.

Bulgakowa O. (1998) Zar Iwan, Raskolnikoff, rote Matrosen: Russische “Wellen” im deutschen Film / in G. Koenen, L. Kopelew (eds). Deutschland und russische Revolution 1917–1924. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 676–702.

Genette G. (1997) Paratexts: Thresholds of Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press.

Grabner P. (2007) Sowjet-Projektionen. Die Filmarbeit der kommunistischen Organisationen in der Ersten Republik (1918–1933) / in C. Dewald (ed.). Arbeiterkino. Linke Filmkultur der Ersten Republik. Wien: Filmarchiv Austria. S. 221–303.

Kanai A. (1995) Der gedruckte Film — Das konstruktivistische Filmplakat / in W. B. M. Heller (ed.). Filmplakat. Zürich: Scalo Verlag. S. 90–120.

Kresse H. (1979) Panzerkreuzer Potemkin. Siegeslauf eines Films. Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften.

Meret E. (1995) Regie der Verführung. Vortechnischer Bildstil im expressiven Stummfilmplakat / in W. B. M. Heller (ed.). Filmplakat. Zürich: Scalo Verlag. S. 64–89.

Moritz V., *Moser K.* (2013) “Rotes Kino”: Die Rezeption der “Sowjetfilme” in Österreich / in Gegenweltern. Aspekte der österreichisch-sowjetischen Beziehungen 1918–1938. Salzburg: Residenz Verlag. S. 283–306.

Nagel J. (2003) Race, Ethnicity, and Sexuality: Intimate Intersections, Forbidden Frontiers. New York: Oxford University Press.

Richter R. (1963) Zur Aufnahme sowjetischer Stummfilmkunst in Deutschland von 1923 bis 1933. Doktordissertation, Ernst Moritz Arndt-Universität Greifswald.

Fisch S. (1997) Der Weg des Films “Panzerkreuzer Potemkin” (1925) in das Kino der zwanziger Jahre — ein Konflikt von Verfassungsmässiger Reichszensur und landesrechtlicher Polizeigewalt. Speyer: Hochschule für Verwaltungswissenschaften Speyer.

Schlegel H.-J. (1991) Die Verfilmung der Revolution und die Revolutionierung des Films: Panzerkreuzer Potemkin / in W. Faulstich, H. Korte (eds). Fischer Filmgeschichte. Vol. 2: Der Film als gesellschaftliche Kraft 1925–1944. Frankfurt am Main: Fischer Verlag. S. 42–57.

Schöning J. (1995) Fantaisies russes. Russische Filmmacher in Berlin und Paris 1920–1930. München: Edition text + kritik.
Mattl S. S., *Schwarz W. M.* (2012) Rasende Stillstand. Das Filmplakat im öffentlichen Raum / J. König (ed.), Filmplakte. Plakate aus der Sammlung der Wienbibliothek. Wien: Wienbibliothek im Rathaus. S. 17–29.

ADVERTISING SOVIET FILMS IN THE EUROPEAN MARKET DURING 1920S (ON THE EXAMPLES OF GERMANY AND AUSTRIA)

Oksana Maistat (e-mail: omaistat@gmail.com). PhD student and DAAD-scholarship holder at the Department of Slavic Studies, Humboldt University of Berlin (Berlin, Germany).

This article suggests an analysis of advertising strategies for Soviet films in Germany and Austria in the second half of the 1920s. Soviet films incited to apply the long established ideas about the Russian mentality, but the conditions of film export and the format of film advertising also impacted the use of these stereotypes or their deformation. What conditions shaped the advertising production? What strategies for the film promotion were used in Austria and Germany and how did they differ? What motives were used steadily in advertising?

Keywords: film distribution, Soviet cinema export, Russian-German relations, Austrian-German relations.

JEL: L82, Z11

Экспериментальная творческая киностудия: опыт рыночной экономики в СССР 1960–1970-х годов

Светлана Семенчук

Семенчук Светлана Александровна (e-mail: sveta.wears.sweaters@gmail.com), аспирант Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения (Санкт-Петербург, Россия).

Экспериментальная творческая киностудия (позднее — Экспериментальное творческое объединение) — одно из малоизвестных и малоизученных явлений в советском кино 1960–1970-х годов. Разработка и осуществление принципиально новой модели кинопроизводства были воплощены в жизнь В. Познером и Г. Чухраем задолго до общего перехода СССР к рыночной экономике. Новая модель оказалась жизнеспособной, но несвоевременной. Несмотря на творческие и производственные успехи студии, эксперимент был прекращен спустя десять лет после его начала.

Ключевые слова: Г. Чухрай, В. Познер, советское кино, Экспериментальное творческое объединение, Экспериментальная творческая киностудия, «Мосфильм».

JEL: P21

Сегодня сложно представить, что в 1960–1970-х годах в СССР могла существовать альтернативная экономическая система кинопроизводства, но это так. Смелый опыт отказа от центрального планирования был проведен — модель действовала, и даже предполага-

лось, что по этой модели можно будет перестроить все кинопроизводство. Глобальный проект так и остался утопией, но локальный эксперимент длиной в десять лет все-таки дал определенные результаты.

Система кинопроизводства и проката, существовавшая в СССР, была довольно косной и устоявшейся структурой, действовавшей на протяжении более чем тридцати лет. До 1953 года как-либо реформировать систему «снизу» не представлялось никакой возможности. Согласно послевоенной политике И. В. Сталина, наиболее четко сформулированной Постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) «О плане производства художественных, документальных и видовых кинофильмов на 1948 год», решено было «повысить качество выпускаемых кинофильмов за счет уменьшения их количества и путем привлечения к постановке лучших режиссерских и актерских сил» (Власть и художественная интеллигенция, 1999. С. 635–637). Пик данной политики пришелся на 1951 год, когда во всем Советском Союзе было выпущено лишь девять полнометражных фильмов. С 1953 года общее количество картин стало расти, но положение было по-прежнему катастрофичным: в 1954 году на экранах появилось 54 фильма, в 1956-м — 104, в 1957-м — 108 фильмов. На эти картины тратились огромные средства, однако подавляющее большинство из них никак нельзя отнести к «шедеврам советского киноискусства», как планировалось изначально. Разрыв наблюдался и в преемственности творческих работников киностудий. Выпускников ВГИКа в штат киностудий брали неохотно. Работу получали лишь пять-шесть человек с курса, при этом должность на студии часто не соответствовала полученному образованию. Сценаристов, к примеру, отправляли на редакторскую работу, сочувственно замечая, что их сценарии едва ли когда-либо будут поставлены (Добродеев, 2010. С. 117–118).

После знаменитого XX Съезда ЦК КПСС о проблемах в киноотрасли впервые начали говорить открыто, в том числе и со страниц кинопрессы. Сказалось не только общее ощущение свободы и начала новых времен, но и то, что после «малокартинья» кинопроизводство находилось в крайне удручающем состоянии.

Сложившейся системой кинопроизводства были недовольны не только выпускники киновузов и кинематографисты центральных киностудий, но и режиссеры документального кино. Уже в 1956 году создатели Союза кинематографистов требуют отделить производственную часть от творческой и ввести отчисления от проката фильмов в бюджет студии (Чернева, 2015). В трех номерах журнала «Искусство кино» под кричащим названием «Что мешает студиям?» публикуется дискуссия документалистов о состоянии и способах решения вопросов организационной части кинопроизводства. Среди наиболее острых проблем, выделенных кинематографистами в процессе дискуссии, наиболее четко выражены: большое количество штатных сотрудников, многим из которых зачастую просто нечем заняться на небольшой студии, и «тарификационная система творческих работников» (то есть распределение кадров по категориям), при которой движение «вниз» невозможно. Единожды получив вместо второй категории первую или вместо первой высшую, можно было не беспокоиться за свою карьеру — понижений в категории системой не было предусмотрено. Категории влияли на заработную плату и статус работника. Также было вынесено на обсуждение предложение о создании экспериментальной студии, для которой в первую очередь должна быть предусмотрена новая организация. Из этого делался вывод о необходимости перехода из штатной работы на договорную. Во время дискуссии звучали призывы

перестать относиться к кинематографии не как к искусству, а как к обычному производству и прекратить фетишизацию производственного и тематического планов выпуска картин. То есть идеи реформирования системы не просто витали в воздухе, но и активно обсуждались начиная с 1956 года.

Когда в одном из интервью Григория Чухрая спросили, почему он решил пойти на эксперимент и реформировать систему кинопроизводства, он честно ответил, что однажды оказался в абсурдной ситуации. Во время работы над сценарием редактор попросил Чухрая включить в сценарий комбинированные съемки, чтобы получить больше времени на съемочный период, заказать большее количество пленки и увеличить смету. Но режиссеру не нужны были комбинированные съемки, о чем он честно заявил редактору. Естественно, отсутствие технически сложных и дорогих съемок в сценарии привело к сокращению сметы; более того, Чухраю дали понять, что он и без того всегда превышает выделенный бюджет (Чухрай, 2001). К 1965 году Григорий Чухрай уже десять лет проработал в штате студии «Мосфильм», был режиссером таких фильмов, как «Сорок первый» (1956), «Баллада о солдате» (1959), «Чистое небо» (1961), а также являлся призером лучших мировых фестивалей, в том числе Каннского, и лауреатом таких престижных международных премий, как BAFTA Британской киноакадемии. Бюрократическая машина не щадила даже самых именитых режиссеров.

Вторым основателем будущей Экспериментальной творческой киностудии стал Владимир Александрович Познер, имевший опыт работы на западных студиях. На рубеже 1920–1930-х годов он работал во французском отделении американской киностудии *Metro Goldwyn Mayer* помощником звукооператора. Во время Второй мировой войны семья Познеров

эмигрировала в США. В Америке Владимир Познер, начав работать в кинокорпорации *MGM*, вскоре стал руководителем студии *MGM–International*. Из-за маккартистских преследований сочувствующих коммунизму, Познера уволили со студии, но советское посольство в тот же момент предложило Познерам вернуться в СССР. По пути в Москву семья оказалась в советской зоне оккупации в Германии; Познер, работавший на киностудии, затем восстанавливал кинопромышленность ГДР. В декабре 1952 года семья Познеров наконец приехала в Москву. Владимир Познер стал одним из основателей Московского кинофестиваля и занимал пост ответственного секретаря второго и третьего конкурсов, то есть 1961 и 1963 годов. Имел опыт работы в Госкино начальником главка по производству фильмов (Познер, 2014). После третьего ММКФ Познер загорелся идеей создать киностудию, которая бы работала на экономических принципах американского кинематографа.

Так, идеи и опыт Познера, готовность к участию в реформировании системы кинопроизводства Чухрая привели к тому, что в 1965 году они разработали проект, который был представлен председателю Совета министров СССР Алексею Косыгину. Несмотря на скепсис чиновников и коллег по кинопроизводству, проект Косыгину понравился, и в том же году он подписал указ о создании Экспериментальной творческой киностудии (ЭТК) (Чухрай, 2001).

Начальный капитал на создание ЭТК был взят в долг у государства с обязательством возвратить его с налогом через два с половиной года. Согласно плану, деньги для погашения долга, а также гонорары руководители ЭТК должны были брать из проката с тем условием, что до тех пор, пока прокат не соберет сумму, полученную на фильм, плюс небольшой налог, участники ЭТК не получают никаких отчисле-

ний. Но за каждую тысячу проданных билетов сверх этих сумм члены ЭТК получали отчисления, равные четырем рублям. При многомиллионных зрительских просмотрах эти отчисления составляли довольно значительные суммы.

Владимир Познер стал директором ЭТК, Константин Симонов, изначально поддержавший эту идею, возглавил сценарный отдел, а Григория Чухрая назначили художественным руководителем. Членами Художественного совета ЭТК были режиссер Лев Кулиджанов, писатели Константин Симонов и Евгений Воробьев, артист и режиссер Алексей Баталов, критик Александр Караганов, художник Борис Немечек, дирижер Кирилл Кондрашин, оператор Маргарита Пилихина. Важно отметить, что в уставе ЭТК была предусмотрена сменяемость руководителей. Например, если при действующем руководстве студия оказывается банкротом, то следующую ссуду государство может выделить только при условии полной смены руководящего состава (Эксперимент ведет в будущее, 1966).

Первым важным отличием ЭТК от уже существующей системы центральных студий стало отделение творческого процесса от работы производственных цехов. Иными словами, одна группа занималась подготовкой сценария и собственно съемками фильма, другая — материально-техническим обеспечением.

ЭТК не имела ни своей технической базы, ни постоянной творческой группы. Для создания каждого фильма заключался договор со студиями на аренду павильонов, техники, цехов. Со всеми членами съемочной группы также заключался договор на каждую постановку. Практика срочных договоров позволяла принимать на работу любых заинтересованных кинематографистов без учета штатной работы на любой другой киностудии, то есть без лишних бюрократических операций. В штате ЭТК числились только органи-

заторы производства, экономисты и редакторы, работавшие над подготовкой сценариев. Всего 19 человек.

Любопытно, что для части кинематографистов права и нахождение в штате сочетались со стабильностью, а бесправие — с контрактными условиями, то есть сотрудничество с ЭТК для многих означало прямой риск для собственного материального благосостояния. Это вызывало недоверие в среде кинематографистов. Так, Г. Чухрай в своих мемуарах описывает случай, когда один «почтенный мастер» отказался вступать в ЭТК, когда узнал, что фиксированной зарплаты штатного сотрудника он получать не будет (Чухрай, 2001).

Серьезным недостатком существующей студийной системы фильмопроизводства создатели ЭТК также видели то, что оценка работы съемочной группы зависела не от конечного результата, а от формальных показателей, таких как соблюдение сроков производственного плана и соблюдение графика съемочных смен. Как легко можно догадаться, эти сугубо технические успехи отнюдь не гарантировали хороших сборов в прокате, не способствовали художественному качеству картины и, более того, давали возможность спекулировать на сэкономленных ресурсах, ведь за работу, сданную с опережением плана, за сэкономленные метры пленки и за сокращение сметы в процессе съемок назначалась премия. Студийная система распределения премий не была прозрачной, этот пункт особенно часто подвергался критике Г. Чухрая и В. Познера.

В качестве альтернативы на ЭТК использовали такой принцип: гонорары и премиальные напрямую зависели от успеха фильма в прокате, выражающегося в количестве проданных билетов. Материальная заинтересованность в процессе создания фильма обеспечивала сокращение периода создания фильма и подкрепляла мотивацию создателей картин к качественному выполнению работы. Г. Чухрай и В. По-

знер сформулировали важный вывод, заключавшийся в том, что нельзя отрывать экономику производства от экономики проката.

Действительно, в 1960-е годы наблюдается тенденция обращения к зрителю, его интересам и вкусам. Становится очевидным разрыв между «высокохудожественными» фильмами, оцененными кинокритиками и кинематографистами, но непринятыми зрителем, и «хитами проката», активно критиковавшимися на страницах профессиональных изданий. Сам Г. Чухрай не понаслышке знал, что это такое. Его фильм «Баллада о солдате» был назван «классическим примером временного срыва контактов между художником и зрителем» (Варшавский, 1974. С. 69).

Вероятно, отсюда происходит важный аспект оптимизации и нововведение ЭТК, а именно создание группы специалистов — социологов и экономистов, руководствующихся «методом исследования операций». В задачи этой группы входило повышение эффективности производства в целом и изучение факторов, определяющих посещение зрителем кинотеатров, способов влияния на эти факторы в частности.

Реформированию подверглись и этапы непосредственного создания фильма — подготовительный и съемочный периоды. Съемочный период, как самый дорогостоящий, нужно было сокращать. Для разумного сокращения была введен так называемый метод пакетов, который подразумевал наличие нескольких вариантов для одной и той же съемочной смены во избежание простоя. Типовыми причинами таких простоев зачастую являлись факторы, либо совсем не зависящие от съемочной группы (изменение погодных условий), либо не зависящие от большей ее части (болезнь актера). За каждый съемочный день сверх установленного срока по уставу студии с группы вычитался один процент гонорара. Группа сама решала:

снимать ли еще несколько смен ради качества, которое прибавит им гонорар, или отказаться от улучшения, которое ничего не даст группе.

Спорным моментом творческих принципов ЭТК был, например, отказ от литературного сценария, написанного в форме полноценного и самостоятельного художественного произведения. Познер и Чухрай считали, что такая форма сценария требует значительных трат времени для переработки ее в сценарий режиссерский, который можно перенести на экран. Этот принцип был сугубо экономическим требованием, из-за которого многие сценаристы, привыкшие писать «киноповести», либо сами не хотели работать с ЭТК, либо получали отказы.

Довольно радикально в ЭТК относились и к выходу за пределы графика написания режиссерского сценария, на который в ЭТК давалось в два раза больше времени, чем на других студиях. При задержке сдачи сценария режиссер и оператор переставали получать зарплату. Так, к примеру, было с фильмом «Земля Санникова». Простой в этой картине произошел, вероятно, из-за того, что изначально на роль Пугачева режиссерами был выбран и утвержден Владимир Высоцкий, однако сотрудничество так и не состоялось по причине «одиозности фигуры» Высоцкого (Говорухин, 1987. С. 170).

В 1965 году вышел первый фильм ЭТК, снятый режиссером Василием Ордынским,— «Если дорог тебе твой дом». Это был художественно-документальный фильм, посвященный двадцатилетию Победы. Четвертым и последним фильмом ЭТК стало «Белое солнце пустыни» (1969) режиссера Владимира Мотыля. Из-за сложной производственной истории и недовольства Госкино во время работы над этим фильмом было решено преобразовать ЭТК в Экспериментальное творческое объединение (ЭТО) при «Мосфильме».

Авантюрный эксперимент Познера и Чухрая, по сути, был переходом к рыночной экономике в условиях локальной отрасли производства, несмотря на то что и Г. Чухрай, и В. Познер на тот момент оставались приверженцами социалистических идей. То есть и Познер, и Чухрай оставляли свой эксперимент по реформированию кинопроизводства вне политики, хотя, безусловно, были с ней связаны, ведь именно поддержка проекта А. Косыгиным, внедрявшим метод экономического стимулирования в управлении, и позволила организовать производство.

Деньги, взятые на развитие в долг у государства, были возвращены в течение двух лет, и в дальнейшем разработанная система перешла на самоокупаемость, что фактически доказало ее жизнеспособность. Среди очевидных плюсов системы ЭТК было сокращение сроков производства картин, сокращение бюджета производственной части, увеличение гонораров участникам съемочной группы — и все это без ущерба для качества картин.

По такому же принципу кинематографисты предлагали реформировать всю киноотрасль СССР. Разработанный проект Постановления Совета министров СССР «Об улучшении управления, совершенствовании планирования и усилении экономического стимулирования в отраслях кинематографии» был представлен в ЦК КПСС 3 августа 1966 года (Кинематограф оттепели, 1998. С. 76–86). Однако проект не был осуществлен несмотря на то, что включение элементов, имитирующих рыночную систему, никак не ослабляло политического контроля. Помимо прочего, многих чиновников смущала долгосрочность проекта. На переход всей системы фильмопроизводства по предварительным расчетам требовалось от 10 до 18 лет.

Киноэксперимент удался: деньги, взятые в долг у государства, были возвращены. Более того, неко-

торые режиссеры смогли получить фантастические гонорары. Леонид Гайдай получил за фильм «Иван Васильевич меняет профессию» 18 тыс. рублей при 56 млн зрительских просмотров. Для сравнения: в то же время машина «Запорожец» стоила 1800 рублей, а максимальная прибыль режиссеров «Мосфильма» ограничивалась 8000 рублей.

Подобные результаты оказались неприемлемы для Госкино и «Мосфильма». В августе 1968 года Госкино преобразовало ЭТК в ЭТО при «Мосфильме». Частичная потеря независимости вынудила Владимира Познера отказаться от дальнейшей работы, свой пост покинул и Константин Симонов. Руководство теперь уже ЭТО принял на себя Чухрай.

Эксперимент в чистом виде закончился, но об огромном потенциале ЭТК говорит то, что из ее сценарного портфеля появились такие фильмы, как «Белорусский вокзал» и многие другие. Один из неосуществленных проектов объединения — экранизация поэмы «Демон» М. Ю. Лермонтова. Над сценарием картины работал сам Виктор Шкловский, а постановку доверили главному представителю «поэтической школы» советского кино Сергею Параджанову. К сожалению, работа над картиной так и не была завершена из-за ареста С. Параджанова, но сценарий был закончен и утвержден Г. Чухраем как главным художественным руководителем в 1971 году (Хотулев, 2015. С. 114).

За годы существования экспериментальной киностудии и экспериментального объединения были созданы такие фильмы, как «Иван Васильевич меняет профессию» и «Двенадцать стульев» (Л. Гайдай, 1971, 1973), «Белое солнце пустыни» (В. Мотыль, 1969), «Раба любви» (Н. Михалков, 1975), «Табор уходит в небо» (Э. Лотяну, 1975), «Не горюй!» и «Совсем пропащий» (Г. Данелия, 1968, 1973), «Земля Санникова» (А. Мкртчан и Л. Попов, 1972–1973) и многие дру-

гие, сегодня считающиеся классикой отечественного кино. Всего было выпущено 38 картин. Спустя десять лет, в 1976 году, «эксперимент» было приказано завершить, а объединение закрыть, после чего с облегчением вздохнули не только чиновники, но и сами создатели ЭТК и ЭТО: в условиях доживающей свой век и уже экономически неэффективной социалистической системы поддержание столь прибыльного производства вызывало множество подозрений и нареканий. К тому же во второй половине 1970-х годов экономическая реформа, разработанная Косыгиным, подверглась критике,— все начинания председателя Совета министров лишились поддержки.

Владимир Познер долго переживал попадание ЭТК под контроль «Мосфильма» и превращение его в ЭТО. В 1976 году он умер от сердечного приступа. Григорий Чухрай в своих интервью, посвященных ЭТК и ЭТО, не раз сетовал на то, что организационная работа отнимала у него все время. За период 1965–1976 годов режиссер снял только один документальный фильм «Память» (1970).

ЭТО было попыткой создания новой модели кинопроизводства внутри функционирующей старой, попыткой весьма эффективной и перспективной, но несвоевременной. Общий переход СССР к рыночной экономике произойдет многим позже — во второй половине 1980-х — 1990-х годах.

Литература и источники

Говорухин С. (1987) До и после // Искусство кино. № 1. С. 157–173.
Добродеев Б. (2010) Было — не было. М.: ПРОЗАиК.
Варшавский Я. (1974) Успех: кинематографисты и кинозрители. М.: Искусство.
Кинематограф оттепели: документы и свидетельства (1998) / Сост. В. Фомин. М.: Материк.

Познер П. Владимир Познер-старший // Медведь [Электронный ресурс]. URL: http://www.medved-magazine.ru/articles/Vladimir_Pozner_starshiy.2876.html.

Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О плане производства художественных, документальных и видовых кинофильмов на 1948 год» (1999) // Власть и художественная интеллигенция. Документы. 1917–1953. М.: Международный фонд «Демократия».

Хотулев В. (2015) Прикосновения // Искусство кино. № 10. С. 102–115.

Что мешает студиям? (1965) // Искусство кино. № 8. С. 1–7; № 10. С. 20–27; № 11. С. 26–33.

Чернева И. Рынок против плана? Эксперименты в организации и оплате труда в советском кино (1961–1976) // Perspektiva.net [Электронный ресурс]. URL: http://www.perspectivia.net/publikationen/shdp/cherneva_rynok.

Чухрай Г. (2001) Мое кино. М.: Алгоритм [Электронный ресурс]. URL: https://royallib.com/read/chuhray_grigoriy/moe_kino.html#0.

Эксперимент ведет в будущее (1966) Интервью с В. Познером, Г. Чухраем, Б. Ландой // Советский экран. № 3. С. 1.

EXPERIMENTAL CREATIVE STUDIO: THE EXPERIENCE OF THE MARKET ECONOMY IN THE USSR 1960–1970'S

Svetlana Semenchuk (e-mail: sveta.wears.sweaters@gmail.com). Saint Petersburg State Institute of Film and Television, graduate student (Saint Petersburg, Russia).

Experimental creative studio (later — Experimental creative union) is one of the little-known and little studied phenomena in Soviet cinema of the 1960–1970s. The development and implementation of a fundamentally new model of film production were transformed into the life of V. Pozner and G. Chuhrah long before the general transition of the USSR to a market economy. The new model proved to be viable, but untimely. Despite the creative and production successes of the studio, the experiment was terminated 10 years after its inception.

Keywords: G. Chukhrai, V. Pozner, soviet cinema, Experimental creative association, Experimental creative studio, Mosfilm.

JEL: P21

Кризисные экономические параметры функционирования советского кинематографа 1968–1985 годов и их значение в трансформации отечественной киносистемы

Денис Хрюкин

Хрюкин Денис Андреевич (e-mail: denis_hryukin@mail.ru), аспирант кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения (Санкт-Петербург, Россия).

В истории отечественного кинематографа период 1968–1985 годов уникален по интенсивности внимания к феномену жанрового кино. Повышенный и масштабный интерес к жанровому кино стал симптоматичным выражением кризисного характера организационно-экономической системы советского кинематографа, главным образом в отношении адекватных механизмов «обратной связи» со зрительской аудиторией. Рассматривается комплекс организационно-экономических и социокультурных параметров функционирования советского кинематографа 1968–1985 годов, обусловивших повышенное внимание к жанрам со стороны кинообщественности в 1970-е годы.

Ключевые слова: кинематографический жанр, советское кино, киностудия «Ленфильм», социология кино, кинопрокат, управление кинематографом, телевидение, жанровый фильм.

JEL: Z1

Советский кинематограф 1970-х годов, иногда по инерции вульгарного историко-социологического подхода именуемый застойным, — насыщенный, бур-

ный, напряженный период в истории отечественного кино. Интенсивные художественные поиски, широкая палитра жанров, в том числе и уникальных для советского кино, многообразие фильмов и творческих индивидуальностей их создателей и вместе с тем кризисное функционирование организационно-экономической советской киносистемы, ужесточение партийно-идеологического контроля, количественный рост серых безыскусных постановок — эти и другие разноречивые факторы характеризуют кинематограф 1970-х годов. Хронологические рамки этого условного кинематографического десятилетия, однако, несколько шире. Границы периода 1968–1985 годов определяются как изменениями в общественно-политической ситуации в СССР, так и переменами в партийно-государственном управлении кинематографом. Это, с одной стороны, возникшее с 1967–1968 годов ужесточение административно-идеологического контроля (окончательно оформленное в 1972 году Постановлением ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»), а с другой стороны, начавшаяся с 1986 года радикальная трансформация всей советской киносистемы с ее последующим концом.

Период 1968–1985 годов в истории отечественного кинематографа — время особого интереса к феномену жанрового кино. Уникален он и по включенности всех слоев кинообщественности в орбиту жарких споров и бурных дискуссий о жанре. Волнующей кинематографистов проблеме жанра было посвящено множество теоретических трудов и полемических статей. С теоретическими заметками и программами переориентации советского кино в направлении «массовых», «популярных», «коммерческих» жанров выступали кинорежиссеры. В это же время в СССР активизируется и расцветает социология кино.

Движущей силой жанровых поисков советского кино 1968–1985 годов являлся комплекс факторов, связанных как с социокультурной ситуацией, так и со сложившейся к тому времени организационно-экономической системой советского кинематографа: 1) лишь малое количество от общего числа выпускаемых отечественных фильмов вызывало зрительский интерес и приносило прокатную прибыль (около 30 из 130 выпускаемых ежегодно, большинство картин — серые поточные поделки, не привлекавшие зрителей); 2) отсутствие экономических механизмов обратной связи со зрительской аудиторией (доходы киностудий и гонорары создателей фильмов не зависели от прокатной судьбы картин); 3) стабильное падение посещаемости кинотеатров и, как следствие, падение прибыли от кинопроката; 4) выраженное расслоение зрительской аудитории СССР по возрасту и зрительским предпочтениям, интерес советской аудитории к второразрядным образчикам зарубежного жанрового кинематографа (индийского, арабского, мексиканского, французского и др.); 5) жесткий после раскрепощения «оттепельного» киноэкрана разворот советского кинематографа в русло «жанрово-тематического планирования», осуществленный Госкино СССР рядом специальных партийных постановлений; 6) активное стремление кинематографистов создавать интересные и привлекающие зрителей фильмы (от стихийных призывов «не кричать в пустом зале», цитируя слова В. Шукшина, до программных выступлений в печати с проектами переориентации советского кинематографа на рельсы «коммерческих жанров») (Шукшин, 1975. С. 265; Михалков-Кончаловский, 1975. С. 145–157); 7) развитие телевидения, специфика которого (массовость, конвенциональность) влияла на фильмы, снимавшиеся для него в большом количестве на киностудиях, и высту-

павшего в качестве нового пространства для реализации кинопродукции.

Комплексный анализ, учитывающий множество взаимообразующих эстетических, экономических, административных факторов и тенденций существования советского кинематографа 1968–1985 годов, позволяет объемно и рельефно обозначить проблематику жанровых поисков позднесоветского кино. Подобный взгляд строго необходим, когда речь идет о такой «социально означенной категории», как кинематографический жанр (Дондурей, 1991. С. 82).

Повышенный и масштабный интерес к жанровому кино стал симптоматичным выражением кризисного характера организационно-экономической системы советского кинематографа, главным образом в отношении адекватных механизмов обратной связи со зрительской аудиторией. Советское кино, расцветшее в годы оттепели в эстетическом отношении, «в организационном и экономическом плане практически не сдвинулось с места, застряв в удушающем корсете принципов и правил, установленных еще в сталинскую эпоху» (Косинова, 2009. С. 19). Основополагающими в этой системе были два административных постановления, вышедших в 1938 году: «Об изменении порядка финансирования производства художественных кинокартин» и «О системе оплаты кинорежиссеров и кинооператоров за постановку кинокартин». Эти постановления кардинально изменили систему экономических отношений в советском кино, упразднив связь между качеством выпускаемых фильмов, зрительским успехом, прокатной прибылью и доходами авторов и киностудий. Как отмечает исследователь М. Косинова, введения, продлившиеся без существенных изменений вплоть до 1986 года, «отключали экономические рычаги стимулирования творческих усилий, направленных на расширение зритель-

ской аудитории. Таким образам, к концу 30-х годов из организационно-экономической системы советского кинематографа был окончательно выветрен дух реальной рациональной экономики, а рычаги экономического воздействия были заменены на сугубо бюрократический инструментарий» (С. 21).

На рубеже 1950–1960-х годов, в пору впечатляющего художественного подъема отечественного кино, возник Союз кинематографистов (СРК СССР) как энергичная творческая институция, активно заинтересованная в реорганизации советского кино. Именно от нее исходила деятельная инициатива переориентации киносистемы с плановых рельс на экономические. Проект реорганизации советского кинематографа, подготовленный совместно Союзом кинематографистов и Комитетом по кинематографии, был направлен в 1966 году в ЦК КПСС. Однако отдел культуры ЦК не только затормозил утверждение проекта, но и на фоне социополитических изменений в СССР в конце 1960-х годов полностью отказался от него. В ЦК КПСС начали готовить собственный «проект Постановления». Принятое в 1972 году Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» изменяло структуру руководящего органа кинематографии, ужесточало идеологический контроль и цензурный аппарат, а также усиливало так называемое тематическое планирование.

Таким образом, в отношении организационно-экономической системы советского кино 1970-х годов искра жанровых исканий высекалась как бы между двух камней: с одной стороны было рожденное в 1960-е годы осознание возможности борьбы за эффективный и успешный у зрителя кинематограф, а с другой — навязанное партийными идеологами жесткое тематическое планирование, предполагающее функционирование широких фильмографи-

ческих общностей и определенных идеологических лекал.

Результатом борьбы за новую систему киноотрасли была действовавшая с 1965 по 1976 год Экспериментальная творческая студия (ЭТС, в разные годы — Экспериментальное творческое объединение (ЭТО), Экспериментальная творческая киностудия (ЭТК)) под руководством Г. Чухрая. Экспериментальное объединение работало на финансовых принципах хозрасчета, разделении творческого и технического звена, привлечении лучших кинематографистов СССР на договорных условиях. В арсенале снятых фильмов ЭТК такие новаторские для советского кино с жанровой точки зрения фильмы, как «Белое солнце пустыни», «Не горюй!», «Иван Васильевич меняет профессию», «Солярис», «Белорусский вокзал» и др. ЭТК стремилась работать в широком жанровом диапазоне (от проблемных драм до приключенческих фильмов и эксцентрических комедий), активно экспериментировала с жанровым синтезом. Как отмечает М. Косинова, «структура репертуара Экспериментальной студии, изначально ориентированная на массового зрителя, существенно отличалась от надлежащих „пропорций" главных тем советского кино, поэтому почти все ее фильмы получили широкую популярность у зрителей и пользовались большим прокатным успехом» (С. 36). Художественный руководитель ЭТК Г. Чухрай в книге «Мое кино» так вспоминал о деятельности студии: «Проверка системы осуществлялась в течение десяти лет и дала неожиданно фантастические результаты как в плане выпускаемой продукции, так и в экономике. Но властные структуры не видели в ней пользы, во всяком случае для себя. Наша система существенно ослабляла вмешательство Госкино в творческий процесс. По нашему мнению, Госкино должно было заниматься кинематографией как отраслью. Ответственность за содержание

фильма и его художественные качества брала на себя студия. А это их не устраивало… Десять лет борьбы и побед не пропали даром… Остались фильмы — лучшие доказательства удачи эксперимента. Осталась память о нем. И несмотря на то что у любой медали есть своя обратная сторона, я уверен: если бы и Госкино в целом зависело от качества фильмов так же, как наша студия, мы могли бы ожидать расцвета кинематографии» (цит. по: Косинова, 2009. С. 38–39).

Искра, высекаемая в противоречиях организационно-экономической системы советского кинематографа, попадала на горючую почву стремительной социодинамики зрительских предпочтений и кинопроката 1970-х годов. В 1950–1960-е годы вплоть до 1968 года, рубежного для отечественного кинематографа, происходил значительный рост кинопосещаемости в СССР, а советскому кино сопутствовал устойчиво высокий зрительский спрос. Однако уже с конца 1960-х годов отечественная социология кино констатировала неуклонное падение кинопосещаемости и выраженную трансформацию советской зрительской аудитории — потерю былого единодушия, сужение числа активных зрителей и расслоение на отдельные сегменты.

К началу 1970-х годов возможности экстенсивного развития советского кинематографа (рост числа кинотеатров и киноустановок, зрительских мест, киносеансов, фильмов) были исчерпаны: «Киноэкран едва ли не предельно был приближен к населению. Отныне его воздействие можно было наращивать главным образом за счет качественного роста кинопроизводства и кинообслуживания, но „интенсификация“ — это уже объективно более трудная, менее податливая сторона дела» (Жабский, 2009. С. 53). Концепт «жанрового кино», будучи притчей во языцех позднесоветского кинематографа, и стал проектом качественной «интенсификации» кинорепертуара.

Увеличение ежегодного объема выпуска фильмов на советские киноэкраны, начавшееся в 1950-х годах, в 1970-е годы достигло пиковых для СССР показателей (Жабский, 2009. С. 17). Однако это увеличение к стабилизации, а тем более росту кинопосещаемости и кассовых сборов не вело. Более того, большинство картин отечественного кинорепертуара не были интересны массовой зрительской аудитории. В разные годы лишь 15–20% от общего числа выходивших ежегодно советских фильмов приносили 80% прибыли. Подавляющее большинство картин не перешагивали даже рубежа самоокупаемости. При сокращающемся числе посещений зрительский выбор ограничивался узким кругом картин. Обилие новых фильмов, создававшее большую текучесть репертуара в советской системе однозальных кинотеатров, негативно сказывалось и на фильмах среднего и высокого «долгоиграющего» прокатного потенциала.

Также снижению общей зрительской активности в 1970-е годы способствовало телевидение. Согласно социологическим исследованиям, престиж кинематографа в стране был достаточно высок. Однако пропорция эта неуклонно менялась в пользу телевидения. Для отечественной киноиндустрии это означало не просто появление альтернативной формы досуга. Как показали те же исследования, «большинство телезрителей стали считать художественный кинофильм главным, наиболее значимым для них слагаемым телепрограммы» (Жабский, 2009. С. 53). По числу просмотров фильмов кинопрокат уступал телевизионной форме показа. В реальной практике экранной культуры СССР переход к бимедийной эпохе бытования игрового кинематографа имел непоследовательный и контрпродуктивный для кассовых сборов характер: ввиду отсутствия нормативной базы и механизмов дифференцированного проката картины, предназна-

ченные для киноэкранов, могли идти одновременно или даже позже их телевизионного показа.

Говоря об удовлетворении зрительских запросов советским кино 1970-х годов, необходимо остановиться на социальном портрете и зрительских предпочтениях их главного «заказчика». Наиболее активное ядро потенциальной киноаудитории в СССР в позднесоветский период составляли лица в возрасте 11–29 лет. Выраженное омоложение советской киноаудитории определяло и симптоматику жанровых зрительских предпочтений в 1970–1980-е годы. Лидерами проката в жанровом отношении, как правило, были мелодрамы, остросюжетные приключенческие фильмы, детективы и комедии. При этом массовый зрительский вкус в 1970-е годы формировался во многом за счет зарубежных второразрядных образчиков жанрового коммерческого кинематографа. Огромный зрительский успех имели шедшие в советском прокате индийские, мексиканские и арабские мелодрамы («Есения», «Зита и Гита», «Бобби», «Белое платье»), французские комедии и костюмно-приключенческие фильмы («Зорро», «Новобранцы идут на войну»), американские и восточноевропейские вестерны («Золото Маккены», «Виннету»), различные *action b-movie* («Каскадеры», «Легенда о динозавре»).

С конца 1960-х годов советский кинематографический процесс оказался в полосе интенсивного «обратного воздействия» со стороны зрителя, пользуясь концептуальным выражением социолога кино М. И. Жабского (С. 52–55). «Государство больше не могло игнорировать вызревшее массовое потребительское сознание. Теперь перед ним был уже не только идеологический клиент — объект нравоучительных воздействий, но и главный коммерческий партнер, по отношению к приоритетам которого нужно было решать, откликаться на его жанровые нужды или нет.

Ведь это вело к раздражающей начальство деформации планово-отчетного тематического материала» (Дондурей, 1991. С. 84). Решать, откликаться ли на запросы зрителя, для советского государственно-регулируемого кинематографа было важно и с точки зрения экономической жизнеспособности. Падение прибыли от кино, составлявшей немаловажную часть государственного бюджета (к примеру, доходы от кино шли на субсидирование телевидения и социальные отчисления), заставило руководителей советского кинематографа озаботиться привлечением зрительского интереса к отечественной кинопродукции.

Современник и один из авторов этих исследований М.И.Жабский исторический отрезок 1969–1985 годов именует не иначе как время «социокультурной драмы во взаимоотношениях масс с централизованным, планово-распределительным кинематографом» (2009. С. 54).

Кризисные параметры организационно-экономической системы советской киноиндустрии и идеологический контроль, стремившийся к нормативной унификации и сегментированию кинорепертуара, побуждали кинематографистов обращать взор в сторону жанрового кинематографа. Однако именно зрительская социодинамика кинопроката стала той почвой, на которой разгорелся пожар жанровых исканий 1970-х годов, повышенного и концентрированного внимания к проблемам кинематографических жанров, причем как со стороны самих кинематографистов, так и со стороны руководителей кинематографии. Озаботившиеся снижением кинопосещаемости и падением прибыли советские киноначальники решили развернуть «заржавевший» механизм советской кинотрасли в сторону «массовых коммерческих» жанров, желая, однако, при этом усидеть на двух стульях сразу — идеологического контроля и путей, предполагаю-

щих свободный поиск удовлетворения зрительских запросов. Это во многом определило драматическую парадоксальность жанровых поисков позднесоветского кинематографа.

Вспыхнувшие в 1970-е годы бурные дискуссии о жанрах и путях переориентации советского кинематографа на рельсы коммерческих массовых жанров обнаружили в среде кинематографистов, руководителей советской кинематографии и партийных идеологов полярные мнения. Показательным примером выступлений активных сторонников «жанрового кинематографа» была программная статья А. С. Михалкова-Кончаловского, опубликованная в 1975 году в журнале «Искусство кино» (С. 145–157). В ней советский режиссер изложил разделяемые многими взгляды на жанровый кинематограф. Основные ее положения сводились к следующим.

Главным в системе кинематографа должны быть «интересы зрителя». «К сожалению, — сетует режиссер, — те тематические планы, которые составляются на студиях, не всегда учитывают самое главное — интересы зрителя. Мы, как ни печально об этом говорить, нашего зрителя не знаем, не знаем запросов различных социальных и возрастных групп, не думаем о том, что их более волнует сегодня, и не прогнозируем того, что будет интересовать завтра». Как негативный пример игнорирования запросов зрителя режиссер приводит «моральное устаревание» некоторых советских картин еще до выхода на экраны. В качестве конструктивного примера реализации этого принципа А. С. Михалков-Кончаловский описывал американскую систему изучения зрительской аудитории и маркетинговую систему прогнозирования зрительских запросов и продвижения картин.

Вторым ключевым моментом автор статьи выделял «отсутствие профессионализма», а именно мастер-

ства грамотного кинематографического сторителлинга, выхолащиваемого дурной сценарной «литературщиной» (обилием пространных диалогов, описаний и слабым вниманием к изобразительной трактовке и кинематографической пластике). Добавим также, что «литературщина» эта во многом поощрялась советской цензурной редактурой. Американскую систему работы над сценарием режиссер подробно разобрал на примере режиссерской практики Ф.Ф. Копполы, с которым Михалков-Кончаловский общался в США. «Мы, к сожалению, пока что не можем предложить нашему зрителю фильмов, сколь-нибудь отвечающих подобному уровню профессионализма. И прежде всего дело упирается в сценарную проблему. Сценарии наших фильмов в подавляющей массе страдают дилетантизмом, аморфностью кинематографической конструкции».

В завершение Михалков-Кончаловский повел речь о неразвитости жанровой кинематографической культуры, непонимании жанровой специфики. Ко всем фильмам, независимо от их жанровой принадлежности, применяются единые стандартные лекала (навязанные цензурно-редакторским аппаратом). Так, попытка снять комедийный фильм на военную тему рождает открытый скепсис. В качестве примера автор статьи приводит картину «Женя, Женечка и „катюша“» В. Мотыля, подвергшуюся, по выражению Михалкова-Кончаловского, «жестокому разносу». Заканчивает свою статью режиссер критикой репертуара кинопроката, заполненного второсортными поделками и не воспитывающими художественный вкус у зрителей.

Со схожих позиций борьбы за зрителя с помощью арсенала жанрового кинематографа выступал и режиссер В. Мотыль. По мнению кинематографиста, идейное воздействие на зрителя можно осуществлять

и в широком спектре жанрового кино. «Мы не располагаем индустрией постановочного фильма, культурой и традициями музыкальных или приключенческих картин»,— сетовал режиссер (цит. по: Головской, 2004. С. 93). Как успешные образцы жанровых экспериментов приводились фильмы «Афоня», «Иван Васильевич меняет профессию», «Всадник без головы», «Неуловимые мстители», «Калина красная». Телевидению же режиссер предлагал противопоставить «концентрированность образного строя», «ярчайшую образность, отточенный пластический язык, богатую живописность и зрелищность изображения, используя при этом разнообразие всех жанровых форм» (Там же. С. 93).

В тесном соприкосновении с ориентацией на жанровый кинематограф была иная конструктивная точка зрения, разделяемая частью кинообщественности, а именно идея дифференцированного проката, создания специальных киноклубов и кинотеатров для элитарного кинематографа (социологические исследования дали веские основания говорить о разделении на «массово-развлекательный» и «элитарный» кинематограф «трудного фильма»). Эта идея была подробно рассмотрена, к примеру, в статье Ю. Ханютина «Фильм и зритель в системе массовых коммуникаций»; статья продолжала полемику с А. С. Михалковым-Кончаловским (1976. С. 33–52). Официальная идеология, однако, продолжала утверждать о «монолитности» советской киноаудитории и не могла допустить идею дифференцированного проката.

«„Приобретая зрителей, мы не можем терять режиссеров, снижать уровень художественности фильмов“,— говорили одни. „Рентабельность — не за счет безвкусицы. Надо завоевывать зрителей, но не любой ценой“,— вторили им другие. „Киноэкран должен разговаривать со зрителем на самые насущные,

серьезные темы. Тот, кто хочет развлечься, найдет эту возможность в другом месте“,— добавляли третьи. Была и другая, прямо противоположная точка зрения: „Нам нужно искусство яркое, мужественное, зрелищное, утверждающее эпоху. Отсутствие высокопрофессионального кинематографа отпугивает зрителей“. И еще: „Надо пойти на определенные новые приемы, затраты, чтобы взять зрителя“, „Публику надо кормить не суррогатами, а парным мясом яркого динамичного зрелища“» (Там же. С. 89). Подобные дискуссии о жанровом кинематографе и ориентации на массовые коммерческие жанры продолжались вплоть до середины 1980-х годов с их последующей трансформацией и концом советской киносистемы. И хотя на рубеже 1970–1980-х годов вышел ряд коммерчески суперуспешных жанровых фильмов («Москва слезам не верит», «Пираты XX века», «Экипаж», «Петровка, 38», «Сыщик», «Отряд особого назначения» и др.), радикальный разворот советской киноиндустрии на рельсы массовых коммерческих жанров так и остался неосуществленным проектом (стоит отметить, что успех вышеназванных фильмов был обеспечен многократными повторными просмотрами той же зрительской аудиторией) (Михалков-Кончаловский, 1975. С. 38–53).

Пустеющие залы и трудности в налаживании контакта со зрителем в 1970-е годы привели к поиску форм и методов овладения аудиторией. Требовавшие реорганизации кризисные параметры организационно-производственной системы советского кинематографа и кризисная социодинамика зрительских предпочтений и кинопроката стали важными факторами жанровых поисков советского кино 1970-х годов. Ориентация на жанровый кинематограф и попытка вдохнуть новую жизнь в советское кино инициировались ясным убеждением, что привлечение зрителей требу-

ет жанровой определенности фильмов, учитывающей предпочтения зрительской аудитории.

Однако унифицированная идеологическая система управления кинематографом не только тормозила жанровые поиски, но и радикальным образом деформировала и искажала важные составляющие этого поиска. Литературоцентричный цензурно-редакторский контроль и «тематическое планирование» игнорировали и подавляли тот факт, что популярные жанры требуют «обработки» жизненного материала. Кинематографический жанр есть способ художественного освоения действительности, свободной трактовки темы как объема семантических значений с помощью устойчивых синтаксических форм. А трактовать с жанровых позиций основные темы, предлагавшиеся для разработки кинематографистам («рабочая», «историко-революционная», «военная» и пр.), было невозможно из-за идеологической регламентации. Вместо жанрового освоения, художественного, интеллектуального, эмоционального постижения требовалось воспроизведение идеологических схем.

Призывы ориентации на жанровый кинематограф нередко вызывали страх со стороны партийных цензоров, боявшихся «буржуазной вестернизации советского кино» и осуществлявших идеологический контроль над поиском эффективных жанровых моделей фильма. Так, режиссер А. Н. Митта, один из ведущих сторонников жанровой переориентации позднесоветского кино, назвал цензурный контроль (необходимость согласовывать драматургические ходы, мотивировки персонажей, места действия и пр.) одной из главных препон жанровых поисков, сковывающих свободный выбор материала и способа его освоения. Подобное положение вещей в позднесоветском кинематографе А. Н. Митта охарактеризовал «абсурдным, нелепым, диким с сегодняшней точки зрения функционирова-

ния свободного коммерческого кинематографа» (беседа с режиссером состоялась в рамках XX фестиваля архивного кино «Белые столбы» в Госфильмофонде РФ).

Показательны в этом отношении и воспоминания киноведа А. С. Трошина: «Художники, те, кто хотели делать жанр, не могли предложить игру с головокружительно крупными ставками, играли, что называется, по маленькой, а это смертельно для жанра. Ведь это заблуждение, что жанр имеет дело с той или иной частью действительности, нет, он имеет дело со всей действительностью, всю ее без остатка преломляет под своим углом (если любовная мелодрама, то... „на тебе сошелся клином белый свет", не меньше!). А на нашем экране шли бесконечные детективы: одно милицейское „дело", другое, третье, четвертое, сотое, но все это были частичные „случаи", а не Жизнь, не Судьба, которые одни только вровень высокой температуре жанра. Помню, в Болшеве на семинаре „приключенцев" зарядили, уже для отдыха, детективную английскую ленту. Достаточно заурядную для западного жанрового кинематографа. Но как она захватывала — не в пример веренице показанных на семинаре отечественных милицейских киноисторий! Захватывала потому, что кольца интриги в ней, расходясь, как круги на воде, и вбирая все новые пространства, достигали английского парламента, а кульминация разыгрывалась буквально на стрелках лондонского Биг-Бена (кто-то на них умышленно повисал). Я тогда представил себе нашу детективную ленту, в которой персонаж-злодей повисал бы на стрелках кремлевских курантов, вздумав задержать в своих коварных целях заседание Верховного Совета СССР или Политбюро. Мыслимо ли было такое в нашем детективе 70-х годов? Мыслима ли была вообще подобная жанровая свобода в нашем кино 70-х? Нет, конечно. Все было дозировано, регламентировано, расписаны отноше-

ния жанра с темой (к этому можно подступаться комедией, к этому нельзя и т. п.). Поди развивайся, жанровое кино, в таких условиях» (Трошин, 1991. С. 90).

Отсюда и еще одно противоречие жанровых поисков советского кино. Официальная идеология навязывала жесткий нормативный подход с иерархической градацией жанров (отчего в среде кинематографистов активно велись странные, на первый взгляд, разговоры о «высоких» и «низких» жанрах). Сам по себе такой подход является глубоко литературоцентричным, восходящим к нормативной эстетике эпохи классицизма с его идеями «государственного» как высшего начала. Однако фундаментальным отличием системы кинематографических жанров является их связь не с нормативным этикетом, а со зрительскими предпочтениями и внутренней логикой киноязыка, определяющими устойчивость их существования. Ориентация на модели развитых жанровых кинематографий сталкивалась для советских кинематографистов с навязываемыми архаичными и литературоцентричными воззрениями эпохи классицизма.

Жанровый кинематограф как форма существования повествовательного игрового кино требует от создателей жанровых фильмов высокого мастерства кинематографического сторителлинга, активной творческой работы с элементами жанровой формулы. Лишенные экономического стимула для творческих устремлений создать успешные у зрителей фильмы и работавшие в условиях идеологического контроля, в крайних и непритязательных проявлениях, советские постановщики ограничивались безыскусным «иллюстрированием» литературного сценария. А они не только составляли массив «серых безликих» картин, не привлекающих зрителей, но и гасили образные поиски, столь существенные для жанрового кинематографа.

Эти проблемы стояли перед всем советским кинематографом 1970-х годов и, в частности, киностудией «Ленфильм». При этом осознавались и обсуждались они в качестве жизненно важных для ленинградского кинематографа. Показателен в этом отношении стенографический отчет заседания художественного совета студии «Ленфильм» «Задачи совершенствования идейно-художественного уровня фильмов киностудии и проблема повышения творческого мастерства режиссеров-постановщиков», состоявшегося 21 января 1977 года. Основным докладчиком выступал Я. Н. Рохлин, главный редактор Третьего творческого объединения студии. В обсуждении принимали участие режиссеры (Н. Кошеверова, В. Соколов, В. Шредель, И. Авербах, Я. Фрид, И. Усов, Г. Раппопорт, В. Мельников и др.), сценаристы, редакторы и администрация студии. Приведем фрагменты стенограммы как свидетельство болезненного функционирования советской киносистемы: «Есть общие проблемы режиссерского мышления и мастерства, которые имеют прямое отношение к уровню наших картин и которые подразумеваются, но не находят себе обычно места в наших обсуждениях. В широком смысле они вовсе не так уж неясны, но в повседневно-практическом опыте студии они остаются камнем преткновения. В качестве одного из них я хотел бы выделить *ограниченно тематический подход* к созданию художественного фильма [курсив мой. — *Д. Х.*]. Существует тематическое планирование. То есть из всех существующих характеристик сценария отвлекается одна — условно-тезисное обозначение его темы, и по этому признаку составляется план. Так, видимо, удобнее, потому что все другие характеристики менее условны и неподатливы к тезисной форме. Так целесообразнее с точки зрения интересов *централизованного регулирования кинопроизводства*, ориентации его по наиболее общим признакам».

Подчеркнув, что «тема» — не единственный и, более того, не главный критерий, докладчик продолжил: «Многие наши сценарии, фильмы и режиссеры жмутся к теме, под крыло ее авторитета, отбрасывая как необязательное все остальное. Впрочем, даже не отбрасывая, а, вернее будет сказать, не имея. Чем меньше у режиссера за душой, тем охотнее он жмется под кров темы. Здесь образуется плацдарм кинематографа, лишенного мастерства, мышления, искусства. Мы к этому привыкаем, а затем также и к тому, что этот унылый полупрофессиональный опыт переносится на разряды, не обладающие даже и тематической ценностью... Из нехудожественных предпосылок не может развиться художественный результат. Это представление элементарно очевидно. Из ничего не выйдет ничего, как справедливо говорит лировский Шут. А спасительная тема, на которую возлагается столько надежд, — это лишь обозначение, лишь общее место, то есть почти ничего. На этом нельзя основывать свою программу, питая хоть какие-то надежды. Между тем это укоренилось в нашем опыте, в значительной мере подчинило нас себе и составляет нашу постоянную проблему... Успехи студии опираются сейчас в основном на тот факт, что ей удалось в заметной мере потеснить фронт тематической ограниченности».

Затрагиваются также проблемы кинематографического мастерства постановщиков и «репертуарного мышления нашей режиссуры»: «проблема выбора творческого материала», «понимания этого материала», «вопросы, связанные с режиссерским прочтением сценария, с его экранным воплощениям», а также «жанровой палитры профессионализма режиссеров». «Многие наши картины — об этом можно сказать с огорчительной прямотой — не содержат в себе режиссуры как искусства, как осмысленного творче-

ства. В них есть сюжет, более или менее добросовестно пересказанный, есть сценарный текст, произнесенный в лицах и с соответствующим выражением, есть лица, действующие по условной кинематографической правде. Есть декорации и натура, есть операторский профессионализм. Есть повествовательно выстроенный монтаж. Но нет режиссуры. От этого возможности, которые содержались в сценарии, не реализуются и выветриваются. Драматургия сходит на нет и поглощается повествовательной линией, мысль теряет внутреннюю систему и последовательность, усредненное действие „по правде“ нивелирует жанровые различия. И если устанавливается какое-то присутствие режиссерской личности, то выражается оно главным образом в этих потерях и в этой усредненности, безликости. Ничего своего — и это еще в благополучных случаях».

В обсуждениях, последовавших за основным докладом, звучит проблема необоснованного увеличения объема кинорепертуара, характерного для 1970-х годов. Высказывается об этом И. Авербах: «Мы часто за последнее время говорим о том, что было ужасное время малокартинья, а сейчас мы вступаем в ужасное время многокартинья... Объем производства нарастает, и объем плохих картин нарастает прямо пропорционально количеству фильмов». Заявляет И. Авербах и такую, в сущности, программную и симптоматичную для 1970-х годов мысль: «Мне кажется, что нам нужно научиться сочетать художественный и производственный взгляд. Мы должны давать продукцию, продукцию прежде всего полезную и занимательную».

Парадоксы и искажения, рожденные в 1970-е годы в отношении к кинематографическим жанрам, до сих пор бытуют в постсоветском кинематографическом пространстве. Это и скепсис в отношении жанров в кино, и игнорирование их особой специфики, пред-

ставления об иерархическом делении жанров на «высокие» и «низкие», представления о некой конфронтации «авторского» начала и «жанра», якобы нивелирующего всякий творческий поиск и «самовыражение». Однако драматичным для отечественного кинематографа образом игнорируется тот факт, что деструктивным для кино является не «жанр», а «жанровая обезличенность», «отсутствие ярких художественных решений, которые были бы связаны и с традициями искусства, и с запросами зрителя» (Разлогов, 1991. С. 78).

Литература и источники

Головской В. С. (2004) Между оттепелью и гласностью: кинематограф 70-х. М.: Материк.

Дондурей Д. Б. (1991) Гуманизм жанра // Киноведческие записки. № 11.

Жабский М. И. (2009) Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969–2005). М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация».

Задачи совершенствования идейно-художественного уровня фильмов киностудии и проблема повышения творческого мастерства режиссеров-постановщиков: Стенографический отчет заседания художественного совета студии «Ленфильм». ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 24. Д. 1422.

Косинова М. (2009) Параметры кризиса организационно-экономической системы отечественного кинематографа // После оттепели: Кинематограф 1970-х. М.: НИИ Киноискусства.

Михалков-Кончаловский А. С. (1975) В поиске: [полемические заметки] // Искусство кино. № 9.

Разлогов К. Э. (1991) Жанровое пространство и особенности его структурирования // Киноведческие записки. № 11.

Трошин А. С. (1991) Жанры жизни // Киноведческие записки. № 11.

Ханютин Ю. (1976) Фильм и зритель в системе массовых коммуникаций // Искусство кино. № 9.

Шукшин В. (1975) От прозы к фильму // Кинопанорама. Советское кино сегодня. М.

CRISIS ECONOMIC PARAMETERS OF THE FUNCTIONING OF THE SOVIET CINEMA OF 1968–1985 AND THEIR IMPORTANCE IN TRANSFORMATION OF THE RUSSIAN FILM INDUSTRY

Denis Khryukin (e-mail: denis_hryukin@mail.ru). Saint Petersburg State Institute of Cinema and Television (Saint Petersburg, Russia).

1968–1985 — a unique period in the history of Russian cinema in terms of the intensity of interest in the phenomenon of genre cinema. The increased and large-scale interest in genre cinema became a symptomatic expression of the crisis character of the organizational and economic system of Soviet cinema, mainly in relation to adequate feedback mechanisms with the audience. The complex of organizational, economic and sociocultural parameters of functioning of the Soviet cinema of 1968–1985 is considered, which led to a heightened interest in genres from the cinema community in the 1970s.

Keywords: film genre, soviet cinema, Lenfilm studio, sociology of cinema, film distribution, management of cinema, television, genre movie.

JEL: Z1

Революция в кино и кино в революции

Взаимоотношения «важнейшего из искусств» и общества в период коренных перемен

Алексей Пряхин

Пряхин Алексей Юрьевич (e-mail: pautinich@protonmail.com), магистр социологии, аспирант Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена; режиссер, член правления Молодежного центра Союза кинематографистов Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург, Россия).

Зарождение кинематографа как вида искусства хронологически связано с развитием пролетарского антикапиталистического движения по всему миру. Автор прослеживает и анализирует, как на протяжении XX века «важнейшее из искусств» взаимодействовало с революционными силами в условиях наиболее важных мировых общественно-политических событий, делая выводы о текущем состоянии революционной повестки в современном кино и его перспективах.

Ключевые слова: революционное кино, Грамши, антиимпериализм, классовая борьба, постмодерн.

JEL: P19, Z11

Киноискусство, зародившееся в момент активного развития пролетарского антикапиталистического движения по всему миру в конце XIX — начале XX веков, стало его неизбежным и близким спутником. В 1913 году

во Франции анархо-коммунистами был утвержден кооператив «Народное кино»; за девять месяцев было снято шесть фильмов, готовивших «трудящихся-зрителей к социальному восстанию» и заложивших прообраз революционного кино 1960-х годов (Трофименков, 2013. С. 12–13). Еще раньше, во второй половине первого десятилетия XX века, революционно настроенные профсоюзы в США начинают снимать сначала документальные, а потом и художественные (в том числе с участием голливудских актеров и технических специалистов) работы, посвященные борьбе трудящихся с капиталом, организуя при этом систему параллельного проката — сеть «социалистических кинотеатров».

Октябрьская революция, превратившая полупериферийную империю в культурный центр мира, сделала это в том числе и благодаря революционному пересмотру отношения к кино. Ленинский тезис о «важнейшем из искусств», несмотря на то что имеет скорее апокрифический характер, стал действенным лозунгом, обозначившим историческую важность и стратегическую ценность для молодого пролетарского государства нового вида искусства и провозгласившим прямую и устойчивую связь кинематографа как передового вида художественного творчества с классовым противостоянием в капиталистическом обществе. Становление советского кинематографа, эгалитарного по характеру формирования и передового с точки зрения метода, — результат провозглашения этой позиции. Теоретические и практические результаты деятельности Сергея Эйзенштейна, Дзиги Вертова, Льва Кулешова и других дали революционный толчок в развитии не только отечественного, но и мирового киноискусства: пролетариат как масштабный коллективный главный герой художественного фильма (Макки, 2008. С. 93–94), формирование принципов документального кино («Кино-глаз» Дзиги Вер-

това) и даже открытие новых законов кинематографа («Эффект Кулешова»).

То, что было реализовано на практике в России, впоследствии теоретически обосновывалось Антонио Грамши. Его теория гегемонии концептуализирует стратегию классовой борьбы в области культуры и искусства, обозначая ее связь с политической борьбой. Грамши писал: «Любой революции предшествует интенсивная деятельность по критике, распространению культуры, проникновению идей в большие массы народа, ранее для этих идей недоступные, думающие лишь о повседневных, сиюминутных решениях своих непосредственных экономических и политических проблем, не связывающиеся узами солидарности с другими, живущими в тех же условиях» (Грамши, 1991. С. 144). И далее: «Наряду с задачей завоевания политической и экономической власти пролетариат должен также поставить перед собой задачу завоевания интеллектуальной власти; он должен думать не только о том, как организовать политику и экономику, но и о том, как организовать свою культуру» (Там же). Именно организация новой культуры, в первую очередь в области кино, и стала залогом успешного развития советского общества, благодаря чему, например, в первой половине 1930-х годов Москва стала «мировой столицей киноавангарда» (Трофименков, 2017 б).

Если в Европе антикапиталистическое кино по ряду причин (в первую очередь экономических) лишь нащупывало почву — Бертольт Брехт делал первые киноопыты («Мистерии одной парикмахерской»), то в США созданной Чарли Чаплиным кинокомпанией *United Artists* ставился один шедевр за другим, в которых «критика буржуазного общества сочеталась с глубоким гуманизмом в изображении простых и обездоленных людей» (Прохоров, 1978. С. 22). Характерно, что в его более поздних фильмах 1930-х го-

дов углубились «мотивы иллюзорности надежд, трагической бесплодности борьбы «маленького человека» против социальной несправедливости (Там же).

Тревоги и неопределенности периода Второй мировой отразили в фильмах гражданскую войну, которая «ведется в душе каждого» (Кракауэр, 2016), и наиболее ярко выразились в жанрах нуар и триллер. «Эти фильмы в опосредованной форме выражали умонастроения американского интеллигента сороковых годов, смятенного и обескураженного тем, что происходило в европейских странах, с которыми вела войну его страна. Америка плохо и упрощенно представляла то, что творилось в Европе, порабощенной нацизмом. Туда доходили, конечно, какие-то слухи и тревожные сообщения о далеких зверствах, геноциде и концлагерях, и это рождало в его душе ощущение тревоги и иррациональной опасности. Нацизм представал каким-то инфернальным и самодовлеющим злом, не имеющим определенных очертаний. Это ощущение, что страна борется с мировым злом, которое не имеет ни форм, ни точных характеристик, ни внятных целей, отразилось в жанровом кино США. И точно так же герой „нуаров“ в одиночку борется со злом, очертания которого размыты и неуловимы,— просто физически ощущалось, как оно клубится за окном его кабинета. По сути он борется не с „преступником во плоти“, а с неким неопределенным врагом, а чаще даже и не борется, а просто блуждает в густом тумане, констатируя зыбкость, размытость и относительность извечных моральных категорий» (Ковалов, 2010).

Развитие жанра нуар хронологически совпало с началом холодной войны, которая благодаря таким событиям, как печально знаменитая «охота на ведьм» в США, ставшая «матрицей послевоенных идеологических репрессий», ярко обозначила развитие классового противостояния в сфере кинопроизводства.

Режиссеры, актеры, сценаристы, заподозренные в связях с Компартией, лишались возможности заниматься профессиональной деятельностью и подвергались всяческим гонениям (Трофименков, 2017 а).

Развитие классовой борьбы в мире в 1960–1970-х годах обозначило ряд тенденций в кинематографе.

В массовом («общепризнанном») кино можно встретить как прямую поддержку борцов с системой (например, фильм «Если…» (1968), режиссер — Л. Андерсон, получивший «Золотую пальмовую ветвь»), так и полуосознанную рефлексию происходящих событий (фильмы «Новой волны», ранние фильмы Кроненберга — «Судороги», «Бешеная», фильмы Бергмана, дилогия Шемана).

Развитие кинотехники позволило сформировать «параллельное кино»: с одной стороны, воинствующе антиколониальное (в первую очередь в формате хроники, находящееся либо в подполье в метрополиях, либо на линии фронта в колониях; см.: Трофименков, 2013), с другой — оппозиционное, но не являющееся прямым средством антиимпериалистической пропаганды (блэксплотейшн, в котором через «белых» представителей властей подвергалась критике правящая система в целом; см.: Павлов, 2015. С. 81–82).

В рамках антиколониальной борьбы в Алжире, Вьетнаме, на Кубе и в других странах на первых порах кинематограф становился прямым орудием борьбы, а в качестве формы избирал, разумеется, кинохронику. «В руках у оператора не только кинокамера, но и винтовка. Я знаю случай, когда, прервав съемки, операторы уничтожили два танка, чтобы продолжить свою работу. Мы ведем съемки и в городах, оккупированных врагами» (Нгуен Ван Чонг, заместитель директора киностудии «Освобождение»; цит. по: Трофименков, 2013. С. 152). «Наши замаскированные пропагандисты просачивались в сайгонский район, сообщали жителям, что там-то будут показывать кино. И люди, ми-

нуя вражеские посты, шли якобы на базар, а на самом деле пробирались к нам в „кинотеатр“. Чтобы зрителям не идти далеко, сеансы устраивали прямо на границе освобожденных районов. Это очень опасно, ведь движок слышен на большом расстоянии. Чтобы заглушить его, одновременно неподалеку включали, скажем, электронасос или мотор мощного катера» (Чинь Май Зьем, начальник кабинета при Южном бюро ЦК Компартии Вьетнама; цит. по: Трофименков, 2013. С. 152). Становление антиимпериалистических правительств в бывших колониях позволяло формировать относительно полноценную национальную кинематографию, конечно, с политическим подтекстом.

В метрополиях, в частности во Франции, создатели, спонсоры и распространители левых, антиимпериалистических фильмов преследовались как ультраправыми, так и государственным аппаратом: «Начиная с 1961 года фильмы стали распространяться тайно, но очень скоро тайное стало явным... Был важен не столько сам фильм, сколько условия, в которых он демонстрировался. То он проскальзывал в последний момент после короткометражной ленты, официально объявленной в афише киноклуба. То его показывали украдкой в зале университетского городка или в помещении профсоюза, пока кто-то дежурил у входа» (Трофименков, 2013. С. 163).

Из манифеста параллельного проката, опубликованного журналом *Partisans* летом 1962 года: «Идет ли речь об Алжире или о запрещении абортов, об армии или о коммунистах, о рабочих или духовенстве, о половых проблемах или о проблемах старости, — словом, о любой теме, выходящей за пределы блаженного конформизма, как тут же возникает цензура власти или цензура денежного мешка, готовая запретить всякую инициативу. Наше кино — одно из самых пустых, самых беззубых, самых трусливых на свете. Мы не хотим,

чтобы нас расплющивали. Не слишком ли мы притязательны? Да — если мы будем действовать в одиночку. Нет — если будем заодно со зрителями» (Там же).

Очевидно, не случайно, что знаменитая «Фракция Красной армии» через несколько лет будет иметь в своем ряду немалое количество молодых людей, непосредственно связанных с кинематографом.

Целый ряд европейских режиссеров, впоследствии признанных знаковыми для мирового кинематографа, в разные годы вливались в коммунистическое движение (Пазолини, Бертолуччи, Беллоккьо) или по крайней мере поддерживали в критический момент антиимпериалистическую борьбу не только словами, но и творчеством (Маркер, Годар, Штрауб и Юйе и т.д.). Поэтому вполне логично, что многие их фильмы попадали под запрет, например среднеметровая лента Криса Маркера «Статуи тоже умирают», начинающаяся «мирным» рассказом о национальной культуре народов Африки, а заканчивающаяся «приговором» мировому империализму.

Однако ослабление социалистического лагеря и борьбы пролетариата и угнетенных наций за свержение империализма, а также дальнейшая череда контрреволюций, с одной стороны, и борьба правящего класса за сохранение системы капитализма, с другой стороны, привели к развитию дихотомии в кинопроизводстве, совершенствующейся и по сей день, — разделению всего массива фильмов на мейнстрим и артхаус, выполняющему задачу создания резервации для бунтовщиков от кино. При этом ослабление антикапиталистического движения позволило активнее использовать левые образы в массовом кинематографе, прививающем существующую систему «левой критикой» (и сами авторы фильмов могут быть вполне искренними в попытках «протащить левую повестку» через жернова Голливуда). В этом смысле наиболее

характерным становится поджанр антиутопий, в котором либо спасение народам дает герой-одиночка, либо сама возможность спасения, оцениваемого эмоционально, довольно сомнительна.

Еще одним фактором, размывающим революционную повестку в современном искусстве и, в частности, в кино, является развитие постмодерна. «Постмодерн (эстетически не более чем незначительный изгиб нисходящей спирали модерна, пусть даже в идеологическом отношении он более важен) должен рассматриваться как продукт политического поражения радикального поколения конца 60-х. Когда революционные надежды не оправдались, эта когорта нашла утешение в циничном гедонизме, который приобрел лавинообразный характер в буме сверхпотребления 80-х годов» (Андерсон, 2011. С. 104).

В целом же развитие транснационального капитализма приводит к тому, что культура, расширяясь, становится «практически сопряженной с самой экономикой» (Там же), что вкупе с повсеместным распространением техники, фиксирующей видео, и методов краудфандинга обозначает в том числе и новые потенциальные возможности для формирования революционного движения в кинематографе. Главный вопрос в конечном счете сводится, как и сто лет назад, к формированию революционного субъекта, способного осознать и использовать эти возможности в борьбе с поздним капитализмом. Но для этого ему важно, с одной стороны, не пренебрегать новейшими методологическими тенденциями, консервируя устаревшие формы деятельности столетней давности, а с другой — не плыть по течению рефлексивного реформизма, четко обозначая в этом вопросе собственный критерий оценки, базирующийся на коренном переустройстве общества, в основе которого должен стать человек, освобожденный от эксплуатации и отчуждения.

Литература и источники

Андерсон П. (2011) Истоки постмодерна. М.: Издательский дом «Территория будущего».

Грамши А. (1991) Искусство и политика. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство.

Джеймисон Ф. (2014) Марксизм и интерпретация культуры. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый.

Ковалов О. (2010) Во тьме времен // Сеанс. 21.12.2010 [Электронный ресурс]. URL: http://seance.ru/blog/darkness.

Кракауэр З. (2014) Орнамент массы: сб. эссе. М.: Ад Маргинем Пресс.

Кракауэр З. (2016) Голливудские триллеры. Отражают ли они состояние американских умов? // Сеанс. 29.02.2016 [Электронный ресурс]. URL: http://seance.ru/blog/chtenie/kracauer_noir.

Макки Р. (2008) История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. М.: Альпина нонфикшн.

Павлов А. В. (2015) Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа. М.: Издательский дом Высшей школы экономики.

Прохоров А. М. (1979) Большая советская энциклопедия. 3-е изд. Т. 29. М.: Советская энциклопедия.

Трофименков М. С. (2013) Кинотеатр военных действий. СПб.: Мастерская «Сеанс».

Трофименков М. С. (2017 а) История «Охоты на ведьм» в 20 главах и 20 фильмах // Коммерсантъ Weekend. № 7.

Трофименков М. С. (2017 б) Советский кино-авангард: Видеозапись лекции [Электронный ресурс]. URL: https://youtu.be/j97RT8xkEeA.

REVOLUTION IN CINEMA AND CINEMA IN REVOLUTION. TIES BETWEEN "MOST IMPORTANT OF ARTS" AND SOCIETY IN PERIODS OF RADICAL CHANGES

Aleksey Pryakhin (e-mail: pautinich@protonmail.com). Sociologist, postgraduate of The Herzen State Pedagogical University of Russia, film director, member of management of Youth Center of Union of Cinematographers of the Saint Petersburg (Saint Petersburg, Russia).

The incipience of cinematography as an art form is chronologically associated with the development of the proletarian anti-capitalist movement throughout the world.

The author traces and analyzes how the "most important of the arts" during the 20th century had been interacting with the revolutionary forces in the context of the most important world social and political events, and drawing conclusions about the current state of the revolutionary agenda in contemporary cinema and its prospects.

Keywords: revolutionary cinema, Gramsci, anti-imperialism, class struggle, postmodern.

JEL: P19, Z11

Сериал как актуальный формат современной массовой культуры

Ксения Певзнер

Певзнер Ксения Павловна (e-mail: kseniapevzner@gmail.com), магистр социологии Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

В работе сериалы рассматриваются в терминах принципов рациональности Дж. Ритцера. Жанр анализируется как актуальная форма современной популярной культуры, сочетающая в себе элементы кино и телевизионных шоу. Интернет признается ключевым фактором развития индустрии сериалов.

Ключевые слова: социология культуры, массовая культура, макдональдизация, сериалы.

JEL: Z10, Z11, Z13

Поддержано грантом № 17-33-00063 «Механизмы воспроизводства и флексибилизации индивидуальной жизненной колеи: российская молодежь в контексте „жесткой“ и „текучей“ современности».

Сфера искусства — одна из форм общественного сознания, способ репрезентации окружающей действительности. В современном обществе основным инструментом рефлексии становится массовая культура, отражающая элементы низкой и высокой культуры. Развитие коммуникационных технологий — распространение интернета, прогресс различных услуг, предлагаемых телевизионными компаниями, — привело к стремительному расширению массовой культуры,

играющей сегодня важную роль в повседневности человека; она вбирает в себя образы, модели современности, интерпретирует их и предлагает в качестве отражения реальности.

В современном мире данная функция массовой культуры выходит на первый план, так как человек испытывает «футурошок» (Тоффлер, 2002): на него ежедневно обрушиваются большие потоки информации, он не успевает ее переработать и нуждается в дополнительных инструментах для осмысления происходящего. Значительную часть культуриндустрии составляет визуальная информация, являющаяся очень емким каналом передачи. Ее важнейшим форматом можно считать кинематограф. В киноиндустрии (в первую очередь западной) жанр сериалов выходит на первый план. Бюджеты современных популярных сериалов заметно увеличиваются. Сегодня их снимают признанные режиссеры, которые, в свою очередь, приглашают актеров голливудского уровня. Например, в ныне культовым сериале «Карточный домик» главную роль исполняет Кевин Спейси, дважды получивший премию Американской академии кинематографических искусств и наук («Оскар»). В связи с этим не вызывает сомнения высокая степень коммерциализированности современной популярной культуры, в том числе и сериальной продукции. Она, как и кино, является сегодня объектом производства и потребления, на что влияет целый ряд факторов, рассмотрение которых может дать представление о том, какие сериалы востребованы сегодня и почему.

Современная массовая культура претендует на универсальность, общедоступность, актуальность. Она содержит сценарии, формы, инструменты выражения человеческой индивидуальности, непрерывно создает тренды, за которыми акторы пытаются успеть, улавливая постоянно сменяющие друг друга потоки ин-

формации. Стремительное развитие коммуникационных систем (в первую очередь интернета) создает все предпосылки для распространения и расширения массовой культуры, что делает ее доминирующей силой в социокультурном пространстве.

Сериалы как продукт массовой культуры, возникшей в эпоху общества потребления, предлагают широкое разнообразие проблемных ситуаций и способов их решения. Ученые Франкфуртской школы отметили ряд особенностей культурной индустрии, которые определяют ее востребованность сегодня (Адорно, Хокхаймер, 1997), а именно: упрощение смыслов и образов, которыми оперируют произведения культуры; тиражируемость и общедоступность культурной продукции — аудитории расширяются, используется понятный каждому язык; культурные артефакты потребляются как товар — медиа предлагают разнообразие культурных продуктов для выбора, а потребители ожидают должного качества; развлекательный характер культурной продукции — она легко воспринимается и соответствует разделению между временем труда и отдыха.

Смягчая трактовку культуриндустрии критической школой как инструмента пропаганды, манипуляции, тем не менее можно отметить серьезный потенциал влияния ее продуктов на потребителя. Динамичный, стрессовый образ жизни современного человека приводит к развитию сферы досуга, основной функцией которой является досуговая. Все время находящийся под воздействием разнообразных информационных потоков индивид стремится сбросить напряжение, расслабить внимание и ищет упрощенные формы интерпретации окружающей действительности.

Телесериалы как продукт массовой культуры ориентируются на широкого потребителя, коммерциализированы, органично адаптированы к продуктив-

ному воспроизводству и тиражированию — во многом благодаря распространению компьютеров и интернета. Объем аудиторий современных сериалов исчисляется миллионами, а их бюджеты приближаются по масштабу к объемам финансирования кинематографа, что говорит о большой популярности и востребованности. Свойства сериального формата позволяют также рассматривать его как востребованный способ организации клипового сознания. Главная его особенность — дискретность информации, быстрая подача не связанных между собой фактов, образов, ситуаций, отсутствие акцентуации на деталях. Клиповое сознание основывается на визуальном восприятии, которое становится доминирующим типом перцепции. Анализ данных признаков позволяет представить телесериал как модель клипового мышления. Сериал фрагментарен — клиффхэнгер (резкое обрывание повествования в конце серии) является одним из самых распространенных приемов удержания интереса зрителя, часто используются рекапы (повторение основных моментов предыдущего эпизода). Кроме того, сериал — продукт телевизионной индустрии, следовательно, в нем преобладает визуальный компонент. Потерявшийся в пространстве неограниченных потоков информации зритель тянется к некоторой условной рамке — сериал предоставляет такое ограничение, оставаясь разбитым на фрагменты и сближаясь в ритме повествования с динамикой повседневной жизни индивида.

Так, основная роль сериалов как продуктов культурной индустрии — рекреативная; их свойство переключать на себя внимание зрителя, заинтересовывать его, создавая новый контекст, делает их привлекательными для индивида. Сериалы заполняют досуг потребителя: события разворачиваются в некотором количестве серий, растягиваясь во времени, в отличие от сюжета фильма. Индивид, как правило, смотрит

несколько сериалов одновременно (один сериал выходит по вторникам, другой — по пятницам и т. д.) либо много серий уже вышедшего сериала подряд — *binge-watching* (Кушнарева, 2013), переключая все свое внимание на сюжетный контекст и переживания героев.

На современном этапе развития сериального жанра рынок предлагает множество сериалов, рассчитанных на различные категории зрителей. Многие продукты сериального формата, произведенные на Западе, направлены на привлечение интереса широких аудиторий, например «Игра престолов», «Шерлок» и др. С этим также связано их жанровое разнообразие: в одном сериале могут одновременно присутствовать драматические, комедийные, детективные и другие элементы. Для максимального охвата аудитории сериалы доступны во многих форматах: их транслируют по телевидению и в интернете в режиме онлайн, демонстрируют в кинотеатрах, продают записи. Все описанные аспекты позволяют предположить, что производство сериалов можно рассмотреть как макдональдизированную систему.

Культурная индустрия воспроизводит себя, повторяя, интерпретируя, транслируя уже существующие образы, смыслы и коды. Она имманентно рациональна, последовательна и предсказуема. Тиражируемость и универсальность современной индустрии Дж. Ритцер сравнивает с принципом «Макдоналдс», который, по мнению автора, является примером современной рациональности (Ритцер, 2011). Интерпретируя понятие формальной рациональности Вебера, он характеризует современную культуру с позиций предсказуемости, калькулируемости, технического контроля и эффективности. Ритцер обращает внимание на «макдональдизацию» всех общественных сфер, в том числе и досуга, призванного ранее быть способом бегства от рациональной бюрократической си-

стемы. Он приводит в пример семидневные средиземноморские круизы, в которых путешественники посещают множество мест за короткие промежутки времени.

Такая фрагментарность прослеживается в большинстве артефактов современной культуриндустрии. Э. Тоффлер называет это блип-культурой (Тоффлер, 2002). Ключевой ресурс постсовременности — информация — легко поддается делению на фрагменты и представляется в блипах — коротких мелькающих, сменяющих друг друга сообщениях, изображениях. Блип — это в первую очередь визуальная информация, так как этот вид перцепции позволяет максимально быстро и эффективно транслировать и воспринимать данные. Визуальная культура становится наиболее востребованной, так как обладает серьезным потенциалом воздействия на сознание людей.

Эффективность сериалов проявляется в их рекреативной функции: они позволяют зрителю расслабиться, развлечься, заполнить свой досуг. Кроме того, сериалы как продукт массовой культуры представлены в доступной, удобоваримой форме, в известных социокультурных кодах, поэтому их легко воспринимать. Они предоставляют индивиду информацию об окружающей действительности, интерпретируют реальность, дают ответы на волнующие зрителя вопросы. Формат сериала накладывается на ритм жизни индивида: он фрагментарен, но представляет собой некоторый большой нарратив, при этом длительность сериала (от пятнадцати минут до часа) соответствует восприятию времени современным человеком.

Просчитываемость производства и потребления сериалов проявляет себя в рейтингах, однако они в силу развития интернета и подписок на доступ к контенту отходят на задний план. Тем не менее современные технологии (*Big Data*) позволяют составить социо-

демографический портрет зрителя, его сериальные предпочтения, стиль и практики просмотра, его активность, чем, в частности, активно пользуется сервис *Netflix*. Для зрителей просчитываемость выражается, во-первых, в оценках сериалов на сайтах (например, «Кинопоиск» или *IMDb*), во-вторых, в использовании сервисов вроде *Myshows*, которые позволяют отметить все просмотренные серии и узнать в различных разрезах объемы потребления сериалов.

Современный сериал предсказуем, что выражается в следующих его характеристиках: одна и та же длительность серии; одни и те же персонажи (даже если их много и они часто погибают, как в сериале «Игра престолов», повествование фокусируется на основных героях); одни и те же места действия (квартира или офис в ситкомах либо несколько локаций, стран, миров); оперирование универсальными сюжетными схемами, проблемами, типажами; выходят раз в неделю или сразу сезоном (последний вариант, например, используется для сериала «Карточный домик», который позиционируется как кино в сериальном формате); количество серий в сезоне (как правило, 10–20 выходов); количество сезонов (студии прекращают производство сериалов, когда они исчерпывают весь коммерческий потенциал и начинают терять интерес зрителей).

Контроль также реализуется по отношению как к созданию сериала, так и к зрителям. Сценарии и сюжетные повороты сериалов известны на несколько сезонов вперед, хотя встречаются и исключения, когда ответная реакция зрителей влияет на нарратив сериала. Например, в третьем сезоне сериала компании «BBC» «Шерлок» была сцена, посвященная попыткам фанатов разгадать, как главный герой выжил в предыдущем сезоне. Актеры подписывают контракты на несколько сезонов сразу, что влияет на выбор других

проектов, поведение с прессой и даже внешний вид. В сериалах используются технологии удержания зрителей, среди которых клиффхэнгеры, тизеры, рекапы и т. д. Сами зрители подстраивают свою жизнь под просмотр сериалов, что проявляется в планировании своего времени с учетом выхода любимого сериального продукта и «запойном смотрении».

Современная визуальная культура в большой степени определена техническими возможностями создания дистанцированных образов реальности и даже воспроизводства виртуальных миров. Технологии и методики создания видеопродукции позволяют захватывать зрителя, убеждать его в реальности происходящего на экране. Подчиняясь требованиям культуриндустрии, такая продукция легко тиражируется и распространяется, становится общедоступной. Важно отметить, что на смену эстетическому наслаждению способом отражения реальности приходит увлеченное слежение за репрезентацией последовательности событий. Изображение как культурная единица из объекта наслаждения превращается в продукт производства и потребления. Зритель теперь — не отдельная рефлексирующая личность, а часть многомиллионной аудитории кино и телевидения. Видеопродукты борются за рассредоточенное внимание потребителя, а его «эстетическое переживание определяется способностью быстро связывать в сознании последовательности, фрагменты и пласты поставляемой визуальной информации» (Горючева, 2002).

Упомянутый выше потенциал воздействия визуальной культуры состоит во вторжении в эмоционально-психическое пространство зрителя за счет сокращения дистанции между виртуальным контекстом видеопродукции и жизненным миром зрителя. Наиболее эффективной в плане воздействия на индивида оказывается нарративная форма кино и, в частно-

сти, сериала. Повествовательный жанр максимально близок к восприятию индивидом собственной жизни: непрерывная в своей последовательности смена событий разделяется на фрагменты для упрощения понимания.

Многочисленные оценки на киносайтах показывают, что сериалы — востребованный жанр визуальной культуры. Сами сериалы и стиль их просмотра изменились: появились сложные драматические истории с цельным сюжетом, который раскрывается от серии к серии и требует напряженного и длительного внимания зрителя. Трансформировались и потребности любителей сериалов: данный формат больше не воспринимается как низкопробный, и потребители ждут от него высокого качества, внимательной проработки всех элементов — от содержания до технических характеристик. Специфика нарратива сериала позволяет глубоко раскрыть и осмыслить персонажей и неоднозначные морально-ценностные вопросы, которые им приходится решать в ходе развития сюжета. Более того, яркие и законченные образы персонажей, длительный контакт индивида с вымышленным контекстом сериала заставляют его эмоционально переживать события сериала, практически становясь их участником.

Доминирование экономического компонента при создании сериалов требует критического осмысления. С одной стороны, именно он способствовал развитию жанра сериалов, его приближению к сфере искусства. С другой, стремление получить максимальную прибыль может негативно сказываться на результате: популярные сериалы растягиваются на сезоны, снижают заданную планку и теряют в качестве, что тут же возвращает их на шаг назад, из драматических киноисторий превращая в «мыльную оперу» и тем самым тормозя развитие жанра в целом.

Литература и источники

Адорно Т. В., *Хоркхаймер М.* (1997) Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. М.: Медиум; СПб.: Ювента.
Горючева Т. Видеоарт и массовая визуальная культура [Электронный ресурс]. URL: http://www.mediaartlab.ru/db/tekst.html?id=64 (дата обращения: 27.03.2017).
Кушнарева И. (2013) Как нас приучили к сериалам // Логос. № 3. С. 9–20.
Ритцер Д. (2011) Макдональдизация общества 5. М.: Праксис.
Тоффлер Э. (2002) Шок будущего. М.: Издательство АСТ.
Тоффлер Э. (2004) Третья волна. М.: Издательство АСТ.

TV SERIES AS A RELEVANT FORM OF MODERN POPULAR CULTURE

Ksenia Pevzner (e-mail: kseniapevzner@gmail.com). Master of sociology, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).

The work reviews TV series in terms of rationalization principles reworked by G. Ritzer. The genre is analyzed as a relevant form of modern popular culture, which combines characteristics of movies and TV shows. The Internet is considered as one the most important factors in the growth of TV series industry.

Keywords: cultural sociology, popular culture, McDonaldization, TV series.

JEL: Z10, Z11, Z13

Функционирование автора-бренда в современном американском кинематографе: случай Терренса Малика

Александра Веселова

Веселова Александра Михайловна (e-mail: alexscribble@gmail.com), магистрант Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

В данной статье с помощью краткого анализа фигуры автора и ее рецепции в исторической перспективе развития авторской теории делается вывод о том, что функционирование автора в современном американском кино происходит за счет формирования имени-бренда, имеющего главным образом экономический и индустриальный контексты. Террeнс Малик выступает примером одной из стратегий выстраивания авторского бренда — так называемого фестивального автора.

JEL: L82, Z11

Ключевые слова: автор, авторская теория, современный американский кинематограф, бренд.

Введение

Автор всегда был проблематичной фигурой для кинематографического дискурса с учетом сложного комплекса индустриальных отношений и коллаборативной природы самого киноискусства. Серьезное осмысление концепции автора в кино началось только в середине прошлого века в знаменитой полити-

ке авторов журнала *Cahiers du Cinéma*. Однако и тогда, и по сей день нельзя говорить о какой-либо строгой теории в отношении авторства в кино — оно, скорее, находится в пространстве критики и полемики. Помимо прочего, индустриальные особенности американского кино и Голливуда в частности ставят под сомнение классический авторский подход 1950–1960-х годов, который как раз и был направлен на осмысление данного кинорегиона. Структуралистская парадигма и идея «смерти Автора» также не смогли до конца прояснить весь комплекс проблем, но способствовали тому, чтобы автора стали рассматривать гораздо шире — как нечто, находящееся не только внутри текста, но и вне его.

Закономерным итогом становится то, что в современных *film studies*, особенно тех, что посвящены американскому кино, автор понимается как искусственно создаваемый конструкт, или бренд, который формируется через сложные отношения между фильмическим текстом, индустрией и зрителем. Изначальная идея критиков *Cahiers* остается важным, но все же не решающим фактором. То есть о некоторых режиссерах можно говорить в терминах классической авторской теории, но это скорее исключение из правил. Такое понимание подменяется либо на использование автора в качестве элемента маркетинговой стратегии, когда с помощью узнаваемого имени-бренда можно продать фильм, либо на удобный для зрителя инструмент ориентации в широчайшем и разнообразном пространстве киноискусства.

Также стоит отметить, что авторский подход всегда был тесно связан с американским кино, которое служило основным полем для исследования еще во время зарождения политики авторов. Однако если в критике *Cahiers* и работах их американского коллеги-последователя Эндрю Сарриса, обращенных на Гол-

ливуд, главной интенцией был поиск — посредством обращения к идее автора — искусства в строго организованной производственной системе, то сейчас автор создается самой индустрией для индустрии, чтобы осуществлять маркетинговую кампанию. То есть «искусство» становится еще одним инструментом для продвижения или даже продажи чего-то отличающегося, выделяющегося из массы. Кроме того, американское кино, и Голливуд в особенности, является глобальным феноменом, одной из доминант мирового кинематографа, при этом оставаясь крайне неоднородным и противоречивым.

Тем не менее автор до сих пор остается одной из важнейших инстанций для восприятия и оценивания кино. Однако осмысление идеи автора должно учитывать весь комплекс сложившихся теоретических концепций и нынешнее состояние кино как индустрии и вида искусства. Кроме того, авторский подход может служить полезным орудием для понимания такого сложноорганизованного и проблематичного явления, как современное американское кино, поскольку позволяет совместить коммерцию и искусство, акт индивидуального творчества и продаваемый образ.

Историческая перспектива

В начальную эпоху существования кинематографа авторство не было необходимым условием для понимания фильмов и критического осмысления их природы. Вопрос об авторе возникал лишь в тех или иных социокультурных обстоятельствах и был связан с правами на определенный фильм. Кроме того, еще в немом периоде существовали отдельные режиссеры, отличавшиеся новаторским подходом к созданию кино, например Сергей Эйзенштейн и представители фран-

цузского авангарда. Тем не менее в теоретическом дискурсе того времени господствовали концепции, касающиеся природы кинематографа и его средств выразительности.

Идея авторства как серьезного критического концепта впервые прозвучала на страницах журнала *Cahiers du Cinéma* в связи с выходом статьи Франсуа Трюффо «Об одной тенденции во французском кино» (№ 31, январь 1954 года), которая положила начало так называемой политике авторов, критическому и даже в какой-то степени идеологическому подходу журнала, в котором главенствовало выдвижение на первый план режиссера как творческого начала фильма (Трюффо, 1985). В качестве основной отличительной особенности политики авторов можно выделить следующую: фильм как выражение мировоззрения/взгляда режиссера, которое/который должны прослеживаться через все его фильмы и выражаться в общности стилистических и технических приемов. Соответственно, особенное влияние в авторской критике уделяется скорее форме, нежели содержанию. Подобная позиция находится в поисках «чистой кинематографичности» с акцентом на акт индивидуального художественного творчества, а не на содержание и социальную значимость фильма. Основным вкладом *Cahiers* становится совершенно новый подход к исследованию кинематографа, где анализ сосредоточен на том, «что действительно происходит в фильме» (*Caughie*, 1981. P. 12), на коммуникацию с режиссером как творческим субъектом, в то время как традиционная критика считала, что вследствие ограничений, накладываемых индустрией, в популярных фильмах не может быть никакой глубины, и поэтому удовлетворялась исключительно оценкой содержания высказывания. Новый же подход позволяет «интерпретировать стилистические паттерны как личностный комментарий режиссера

по поводу действия» (*Thompson, Bordwell*, 2002. P. 416), говорить о рефлексии автора. Наконец, было положено начало для серьезного исследования американского кинематографа, несмотря на все противоречивое к нему отношение со стороны традиционной критики.

Свое основное влияние концепция политики авторов оказала на североамериканского кинокритика Эндрю Сарриса, который в двух своих фундаментальных трудах (статье «Заметки об авторской теории в 1962 году» и книге «Американский кинематограф. Режиссеры и направления. 1929–1968 гг.») предлагает теоретическое осмысление нового подхода и его использование в качестве «критического орудия для фиксирования истории американского кинематографа, единственного в мире стоящего исследования» (*Sarris*, 1973. P. 48). Саррис во многом продолжает политику *Cahiers* и выступает популяризатором ее идей на американской земле. Однако для него в выражении режиссерской личности на экране принципиальное значение имеет не только стиль. Саррис предлагает три исходных условия авторской теории в качестве критериев ценности: техническая компетенция, отличимая личность, внутреннее значение (*Sarris*, 1973. P. 50–51), которые выстраиваются в иерархическом порядке. Также для Сарриса важными становятся повторяющиеся мотивы в творчестве режиссера, а анализ мизансцены становится поиском напряжений, которые находятся в поле взаимодействия авторского намерения и воздействия на зрителя. Такое представление неизбежно расширяется до формул и жанров, а также повышает роль реципиента в интерпретации фильма, что связывает Сарриса с более поздними концепциями авторства.

В тот момент, когда в Америке авторский подход достигает своего пика, в остальном мире акцент в кинотеории смещается в сторону структуралистского анализа фильмов, который предполагает поиск куль-

турных кодов и анализ знаковой системы. Новый подход, получивший название «автороструктурализм», ставил целью совместить эмпиризм авторской теории и рационалистический фокус ее противников, то есть найти баланс между субъективным и объективным. Кроме того, происходит отказ от представления о том, что автор является единственным источником значения текста, и одновременно признание определенных структурных элементов и формальных «последовательностей», характерных для творчества отдельных режиссеров и находящихся в содержательном пласте фильма. На первый план выходит анализ формальных качеств текста, автор же вычленяется *a posteriori* в процессе чтения фильма и является еще одной структурой, критическим конструктом. При этом автор все еще понимается как важнейшая инстанция в создании фильма, который является «производным работы множества участников, а режиссер — один из них; возможно, он имеет больше веса, чем остальные» (*Caughie*, 1983. P. 143). Именно автор придает индивидуальный характер безличным по своей сути культурным кодам. Но его имя должно быть заключено в кавычки, тем самым «обозначая критический конструкт, а не индивида с биографией» (*Corrigan, White*, 2012. P. 411). Структуралистская парадигма в кинотеории и науке в целом осталась в прошлом, но ее идеи оказали плодотворное влияние. В частности, в вопросе авторства появился важный термин критического конструкта и произошел окончательный уход от романтических идей, что позволило рассматривать автора более широко, через призму общекультурных моделей, законов индустрии и коммерции. Кроме того, выделение структурных последовательностей тесно связано с «определением наших ожиданий и приведением в действие наших узнаваний» (*Caughie*, 1983. P. 127), что ведет к вопросу о восприятии, интерпретации и роли зрителя.

Проблема противостояния и взаимодействия индустрии и искусства является одной из ключевых для авторской теории. Еще Базен писал о том, что американское кино ценно не только личностями своих режиссеров, но и «живучестью и превосходством традиции» (*Bazin*, 1985. P. 251). Художник в Голливуде не может действовать спонтанно; наоборот, из-за условий своего ремесла он обязан «выстраивать курс в соответствии с течением», поскольку система производства в Америке чрезвычайно зависит от контакта со зрителем. Именно здесь авторская теория и критика подходят к вопросу о жанрах. Томас Шатц в книге «Голливудские жанры» полагает, что именно жанровый подход является наиболее оптимальным для анализа Голливуда и позволяет рассматривать фильм как динамический процесс обмена между индустрией и зрителем, а не только как индивидуальный изолированный текст, как это бывало в крайних проявлениях авторской теории. Жанровый подход, по Шатцу, предполагает кинематограф как коммерческое искусство, в первую очередь как нарративный медиум, основанный на культурных конфликтах. Мастерство режиссера оценивается в том числе на основании того, как он может обновить установившееся конвенции и привнести нечто уникальное в жанровую формулу: «Большинство признанных режиссеров-авторов делали свою самую выразительную и важную работу внутри глубоко конвенциональной формы» (*Shatz*, 1981. P. 7). В целом же Шатц уверен, что авторский и жанровый подходы дополняют и уравновешивают друг друга. Если жанровый подход занимается установленными кинематографическими формами, то авторский позволяет выделить художников, успешно работающих с этими формами. Авторская теория привлекательна тем, что вписывает режиссеров в систему соглашений, которые определяют его работу. При этом «режиссерская по-

следовательность, как и жанровая, — основа экономических и материальных требований среды и его популярности у массовой аудитории» (*Shatz*, 1981. P. 9), а отличительная «подпись» автора — то, что становится его, по сути, брендом и выделяет режиссера из медиума, а также позволяет делать деньги на его имени.

Современное представление: идея автора-бренда

Можно утверждать, что авторская теория, являясь всего лишь критической политикой или отношением, позволяет сместить фокус на личность режиссера и выступает одним из методологических инструментов для анализа его творчества в целом. Упор на выявление повторяющихся паттернов как в визуальном стиле, так и в использовании нарративных элементов, прослеживающихся через все творчество режиссера, дает возможность оценить его взгляд на мир и наблюдать развитие. В целом же и новые условия кинопроизводства в Америке, и изменившаяся теоретическая парадигма требуют нового восприятия автора: как сочетание основного носителя значения фильмического текста и продаваемого и конструируемого бренда, существующего во внетекстуальном поле фильма и выполняющего связующую роль между индустрией и зрителем.

Тему «брендирования» режиссерского имени поднимает в своей статье «*Auteurs* и Новый Голливуд» американский киновед Тимоти Корриган. Он прослеживает развитие понимания термина «авторство» в Голливуде: если в 1960–1970-е годы оно было новым способом «отмечать» фильмы чем-то иным, кроме подписи студии, то затем обернулось «попыткой студии регулировать способ просмотра и восприятия фильма» (*Corrigan*, 1998. P. 40). Эта модель авторства,

названная Корриганом «индустриальной», определила новый тип отношений между аудиторией и фильмом. Именно фигура режиссера организует фильм и является важным конструктом, связующим звеном между текстом и реципиентом, позволяя зрителю восполнять пробелы в трактовке материала с помощью обращения к его автору, а точнее, к тем работам, которыми уже располагает аудитория. Корриган приводит мнение Дэвида Бордуэлла, который говорит о совокупности произведений режиссера как об одном большом труде, где каждый фильм — это отдельная глава. С одной стороны, это утверждение имеет смысл, так как примерно о том же говорили *Cahiers* и Саррис: рассмотрение творчества режиссера в целом с обязательной общностью стиля; с другой стороны, здесь может скрываться опасность самоповтора, которую отмечали критики подхода. Однако авторская теория не отрицает развития и новаторских ходов, которые могут привнести в карьеру режиссера нечто новое.

Помимо прочего, Корриган призывает отказаться от романтической концепции *Cahiers* и понять, как *auteur* конструируется «через коммерцию и для нее» (*Corrigan*, 1998. P. 42). В первую очередь, сегодняшний *auteur* — своего рода агентство, которое производит бренд, используемый для продвижения фильма с помощью рекламы, интервью, на специальных мероприятиях и т. д. В этом же аспекте по поводу нового представления об авторе говорит Пол Уотсон: современная медиасреда воспринимает его как «товар… логотип, который находится впереди [текста], чтобы объяснять, развивать и узаконивать знак индивидуальности, выражения и стиля в фильме» (*Watson*, 2012. P. 163). Он также акцентирует внимание на прямой связи зрителя с режиссером через интервью и комментарии, которые в числе прочего помогают в чтении текста. От статуса автора во многом зависит и вос-

приятие фильма, что часто выражается в крайней форме: репутация режиссера опережает его работу, и картины могут существовать уже фактически без их просмотра, что Уотсон называет «принципом эстетических ожиданий» (*Watson*, 2012. P. 154). Эта проблема тянется еще со времен первых вариантов теории, где имела название «культа личности», и является одним из ее слабейших мест. Однако в новой модели речь идет, скорее, не о превознесении отдельных режиссеров, а о том, что в нынешних условиях функционирования все то, что окружает фильм, становится важнее его самого. В этом Корриган, а вслед за ним и Уотсон, видит и определенное зрительское удовольствие, заключающееся в получении как можно большего количества информации о фильме до его выхода на экран, и автор здесь выступает в качестве одной из основных инстанций для предварительной интерпретации и создания определенных ожиданий.

Корриган предлагает две категории: «коммерческий *auteur*» и «*auteur* коммерции» (*Corrigan*, 1998. P. 50), чтобы определить статус автора-бренда. В первом случае имя режиссера, его особый почерк и составляют бренд, «звезду»; во втором — режиссер является скорее автором идеи, вокруг которой конструируется дальнейший бизнес. В качестве очевидных примеров из первой категории Корриган называет Спилберга, Иствуда, Де Пальму. *Auteur* коммерции подробно разбирается в связи с франшизой «Звездные войны» в статье Мэтта Хиллса в сборнике «Киноблокбастеры» (*Hills,* 2003. P. 178–189). Он рассматривает Джорджа Лукаса как кинодельца, создавшего идею и маркетинговую стратегию на ее основе, что позволило ему полностью контролировать производство и дистрибуцию последующих фильмов. В этом случае уже становятся неважными ни стилистические паттерны, ни индивидуальный почерк. В той же книге,

в статье «Роль *auteur* в эпоху блокбастеров», Уоррен Баклэнд идет дальше. Под *auteurs* Голливуда он понимает *auteurs* классической традиции — «квалифицированных работников, которые овладевают традицией и представляют ее» (*Buckland*, 2003. P. 84), в отличие от «романтических» *auteurs*, которые более характерны для европейского кино. В целом его определение не разнится с позициями *Cahiers* и Сарриса, поскольку он также говорит о том, что такие режиссеры, хотя и работают внутри институции, способны управлять процессом до такой степени, что создают авторскую подпись в своих фильмах. Однако он настаивает, что настоящим *auteur* в современном Голливуде становится тот, кто является вершиной вертикальной интеграции в производстве фильма. Такая концепция не лишена рационального зерна, тем не менее тогда *auteur* в Голливуде становится крайне редко встречающейся категорией, поскольку Баклэнд, приводя в пример Стивена Спилберга в качестве образца подобного режиссера, подразумевает управление отдельной студией (в данном случае *DreamWorks*). Разумеется, Спилберг — уникальная фигура в современном кино, поскольку успешно совмещает съемки фильмов-франшиз и сравнительно независимых или «оскаровских» картин. Общий пафос восприятия авторства в контексте рыночных отношений и капитализма кинопроизводства кажется разумным и закономерным, а идея бренда — своеобразной циничной эволюцией романтической концепции *Cahiers*, которая, однако, полностью отвечает духу времени (как и французский журнал в 1960-е). Кроме того, бренд — это тоже своего рода конструкт, или структура, вокруг которой организуется фильм. Однако в отличие от автора в концепции Уоллена бренд находится в поле, окружающем фильм, и в этом случае рассмотрение его как некой внутренней структуры не является легитимным.

Уотсон предлагает рассматривать два уровня функционирования автора: текстуальный и внетекстуальный. Первый связан с представлениями об авторе, которые репрезентировали концепции *Cahiers*, Сарриса, автороструктурализма; даже в том, что касается жанра, автора необходимо искать внутри текстового поля. Внетекстуальный уровень тесно связан с индустрией и ее законами, главным образом с тем, что касается восприятия фильма, то есть маркетинга и прокатной стратегии, фестивалей и премий, критики и рейтингов, кассовых сборов и зрительских оценок. Уотсон также отмечает важный сдвиг в местоположении автора — с производства в область потребления. Автор становится неотъемлемой частью системы, создается индустрией и для индустрии. Можно даже говорить о приобретении им звездного статуса, который работает и на самого автора, позволяя получать определенную степень свободы творчества и больший выбор проектов, и на систему, которой выгодно «продать» именно такого режиссера. Создание звезды тоже предполагает определенную стратегию — формирование «биографической легенды» (*Watson*, 2012. P. 153), что Дэвид Бордуэлл определяет как имидж, создаваемый и из текстуального поля фильмов режиссера, и из «экстратекстов», которые его окружают. Узнаваемый стиль, или почерк, становится важнейшим элементом символического капитала, поскольку именно он маркирует авторское присутствие и позволяет его продать. В авторе-бренде виден баланс между искусством и коммерцией. Нельзя отрицать, что автор действительно привносит собственное видение в фильм, но также нельзя забывать и о власти продаваемого имени, которое связано с наработкой культурного капитала. Разумеется, имя автора может быть всего лишь частью пиар-кампании, но ничто не мешает при этом позиционировать и воспринимать его как «демиурга».

Терренс Малик: фестивальный автор

Чтобы проанализировать конкретный случай автора-бренда, необходимо, во-первых, описать его место в индустрии и сопутствующие экономические условия и достижения; во-вторых, проанализировать признание, осуществленное через институты оценивания; в-третьих, рассмотреть основные черты авторского почерка, то есть мизансцену и визуальный стиль, тематическое единство и нарратив. Терренса Малика в таком случае следует отнести к категории «фестивальных авторов», для которых именно фестивальные площадки играют решающую роль как для наработки культурного капитала и узнаваемого имени-бренда, так и в качестве места представления своих фильмов критике. Причем смотры в контексте «Большой тройки» помещают фильмы таких режиссеров в контекст тенденции международного арт-кино, предназначенного для достаточно ограниченной, «высоколобой» аудитории. Эти фильмы могут не иметь особого коммерческого успеха и проходить не замеченными в североамериканском прокате, но при этом их режиссеры имеют устойчивую репутацию авторов произведений киноискусства.

Таким образом, для утверждения бренда «фестивальных» авторов наибольшее значение имеют специфические институты оценивания и распространение в критических и зрительских кругах. Несмотря на то что в европейских фестивалях постоянно участвует больше десятка американских режиссеров, среди них можно выделить только нескольких, для которых фестивали играют первостепенную роль. Среди них есть и режиссеры с продолжительной карьерой (Терренс Малик), и выходцы из независимого кино 1990-х и 2000-х (Тодд Солондз, Гас Ван Сент и София Коппола), и совершенно новые имена, открытые имен-

но на фестивалях за последние несколько лет (Джефф Николс).

С брендированием авторского имени Малика неизбежно возникают сложности. С одной стороны, он принципиально не участвует в мероприятиях, связанных с промоушеном его фильмов, максимально дистанцируясь от публики и медиа; с другой стороны, маркетинговая стратегия все равно выстраивается вокруг его фигуры, несмотря на звездные актерские составы или узнаваемые сюжеты. То есть здесь мы имеем уникальный случай фактически вывернутой наизнанку идеи бренда. Несмотря на самоустранение Малика из пространства, окружающего текст (а именно там формируется и существует автор-бренд), он все равно неизбежно в нем присутствует в виде тени, которая часто затмевает сам фильм даже больше, чем в случае более коммерческих авторов. Однако и здесь есть проблемы. После двадцатилетнего перерыва в карьере, случившегося между вторым и третьим фильмами, при выходе «Тонкой красной линии» в 1998 году имя режиссера уже не имело такого веса и не могло привлечь ни современных зрителей мультиплексов, ни синефилов (*Michaels*, 2009. P. 2). Несмотря на военную тематику, звездный актерский состав и масштабность, для первых картина оказалась слишком интеллектуально перегруженной, для вторых же репутация Малика была не такой сильной, тем более что в 1990-е годы появилась целая плеяда ярких молодых независимых режиссеров. Кроме того, если в Новом Голливуде его свежий взгляд на жанр и историю прекрасно отвечал духу времени с акцентом на авторском видении, то в эпоху конгломератов его вотчиной стали главным образом фестивали. Однако стоит признать, что фильмы Малика никогда не претендовали на охват широкой аудитории. От них вообще трудно ждать коммерческого успеха: хотя они предполагают подлинно ки-

нотеатральное зрелище, оно не отвечает ожиданиям усредненного зрителя. Его картины визуально насыщены, масштабно сделаны, сюжетно просты и понятны, но при этом принципиально отличаются от блокбастеров, которые, казалось бы, имеют схожие черты.

Помимо прочего, Малика невозможно с полным правом отнести к какой-то одной традиции или школе. Он окончил Американский институт киноискусства, поэтому формально может быть отнесен к поколению *movie brats*, представители которого являлись главной движущей силой Нового Голливуда. Кроме того, он находится на периферии между европейским арт-кино и американским поэтическим кинематографом. С первым его роднит визуальная эстетика и нарратив, а со вторым — «приверженность мифологии американской мечты» (*Patterson*, 2007. P. 2). В том, что касается индустриальных условий, Малик на протяжении своей карьеры движется в обратном от типичного направления: от полностью студийного производства в 1970-х годах, через сотрудничество с инди-подразделениями конгломератов в конце 1990-х — начале 2000-х, до работы с многочисленными независимыми компаниями на последних фильмах.

Возможно, единственным «стабильным» критерием, по которому можно определить положение Малика в иерархии, остаются как раз фестивали. Во-первых, пять из семи его фильмов участвовали в конкурсных программах «Большой тройки» и дважды получали там главные призы. Во-вторых, как было сказано ранее, его эстетика и карьера гораздо ближе к тому, что называется европейским арт-кино и чьей вотчиной всегда были Берлин, Канны и Венеция. В-третьих, и это касается главным образом фильмов позднего периода творчества Малика, именно фестивали стали главной площадкой для представления новой работы режиссера. Так, последние на сегодняшний день

фильмы Малика «Рыцарь кубков», «Путешествие времени» и «Песня за песней» после премьер на фестивалях, соответственно, в Берлине, Венеции и Техасе довольно долго не могли добраться до североамериканского театрального проката (при этом получая ограниченное число экранов) и в итоге проходили практически не замеченными, несмотря на звездный состав съемочной группы.

При этом Малик, возможно, является идеальным примером для романтической концепции авторства: он «гораздо ближе к авторской модели французской Новой Волны, чем к американским собратьям, погрязшим в жанрах» (*Orr*, 2007. P. 68). Его фильмы действительно с первых же кадров выделяются за счет уникального авторского почерка, пронизывающего все аспекты фильма, а их жанровую принадлежность определить крайне проблематично, так как конвенции, формулы и Малик в принципе плохо совместимы. Итак, можно выделить следующие аспекты мизансцены, характерные для этого режиссера. Стоит отметить грандиозное изображение природы, акцент на пейзажах и вплетение в них мелких деталей, которые также выглядят масштабно. Чтобы добиться этого, Малик использует легкую, подвижную камеру (особенно с приходом Любецки), а также либо панорамные виды для пейзажей, либо крупные планы для запечатления деталей. Также серьезную роль играют «имеющие символическую нагрузку визуальные элементы» (*Kendal, Tucker*, 2011. P. 7), главными из которых являются все образы четырех стихий: реки, костры, движение ветра в траве, ветвях деревьев и бескрайние просторы полей.

Одну из важнейших ролей в аудиовизуальной ткани фильма играет закадровый голос, который также является главным нарративным элементом. Причем интересно развитие этого приема с течением карьеры Малика: от одного субъективного нарратора к мно-

гоголосию и полифонии с неизменным сохранением контрапункта между закадровыми монологами и происходящим на экране. Можно сказать, что герои тоже в какой-то степени являются зрителями в его фильмах: они «озвучивают собственные творческие интерпретации вымышленных миров [режиссера]» (*Rybin*, 2011. P. 13). Повествование Малик выстраивает не через классическую причинно-следственную связь, но с помощью донесения идеи на уровне образов, а не слов; драматический конфликт не так важен, хотя он присутствует, но отходит на второй план.

Можно проследить определенное тематическое единство в его работах. В основном Малик концентрируется на противопоставлении человека и природы, где последняя превосходит первого и индифферентна. Также его интересует переплетение истории и мифов: он выбирает реальных исторических персонажей, но при этом делает акцент не на психологичности и достоверности, а на вневременности и универсальности. Наконец, центральным моментом является «кризис личностных амбиций» (*Michaels*, 2009. P. 3) героев, который также отражается и на визуальной составляющей, часто наполненной меланхолией и тоской.

По сути, в случае с Маликом мы имеем не столько бренд, сколько миф. Тогда главный вопрос звучит так: не затмевают увлеченность и очарованность его гениальным статусом того факта, что в последние годы стиль его фильмов не меняется? То есть он постоянно помещается в фестивальный контекст, воспринимается как элитарный художник и подлинный автор. Возможно, в случае с Маликом мы имеем и характерный пример культа автора, которому многое прощается за его «уникальное видение». Малик, пользуясь своим статусом, упрямо стоит на своем, оставаясь в рамках стиля и тематики. Однако если подлинное качество автора состоит не только в разработке почерка, но и в его

постоянном совершенствовании, то где заканчивается почерк и начинается самоповтор? При этом если работы Малика постоянно находятся на виду, вызывают интерес у критики и определенного сегмента аудитории, а сам режиссер, судя по количеству выходящих и готовящихся проектов, не испытывает проблем с финансированием, то он вписывается в правила игры. Что касается состояния индустрии, то есть кризиса кинотеатрального проката и развития стриминговых сервисов, то она должна найти Малику дистрибуционную площадку, или рынок,— особенно с учетом неослабевающей фестивальной машины.

Заключение

Автор давно вышел за рамки какой-то определенной группы фильмов, он не только понимается в возвышенном смысле, связанном с подлинным искусством, но и имеет во многом утилитарное значение. Концепция брендирования авторства полностью отвечает природе американского кино как коммерческого искусства, поскольку любые творческие эксперименты возможны только тогда, когда на них имеется спрос. С учетом же доминирования транснациональных корпораций и конкуренции на рынке (не стоит также забывать о европейском и азиатском кино как альтернативе для зрителей различных категорий) необходимо найти баланс между новаторством и продаваемостью. Концепция авторства с ее диалектичной природой как раз является одним из наиболее показательных примеров этого баланса.

Выступая в качестве одного из ключевых оснований для категоризации и ориентирования в общей массе произведений кинематографического искусства, или, при более трезвой оценке, продуктов кинопро-

изводства, авторы являются той инстанцией, которая выгодна всем участникам, вовлеченным в сложные и взаимосвязанные процессы создания, дистрибуции, оценивания и рецепции. Кроме того, в авторе-бренде как раз сочетаются романтическая концепция «гения» и идея критического конструкта, а продолжающая иметь силу «очарованность автором» имеет две стороны. Зритель настроен искать выражения личности режиссера в повторяющихся стилистических и тематических паттернах, а индустрия пользуется этим в сугубо экономических целях. Мы хотим видеть автора в Спилберге или Малике, наслаждаться шумихой, сопровождающей выход очередной работы, и все больше погружаться во внетекстуальное поле, когда фильм фактически «посмотрен» задолго до премьеры. При этом самим авторам также выгодно создавать вокруг себя ореол уникальности, чтобы «выжить» в сложных условиях конкуренции.

Литература и источники

Трюффо Ф. (1985) Об одной тенденции во французском кино // Франсуа Трюффо (Мастера зарубежного киноискусства) / Сост. И. Беленький. М.: Искусство. С. 53–73.

Bazin A. (1985) On the 'politique des auteurs' // Cahiers du Cinéma. The 1950 s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave / Ed. J. Hillier. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. P. 248–259.

Bordwell D., *Thompson K.* (2001) Film Art: An Introduction. 6th ed. New York: McGraw-Hill.

Buckland W. (2003) The Role of the Auteur in the Age of the Blockbuster // Movie Blockbusters / Ed. J. Stringer. London and New York: Routledge. P. 84–98.

Caughie J. (1981) Theories of Authorship: A Reader. London: Routledge.

Corrigan T. (1998) Auteurs and the New Hollywood // The New American Cinema / Ed. J. Lewis. London: Duke University Press. P. 38–63.

Corrigan T., *White P.* (2012) The Film Experience. An Introduction. 3rd ed. Boston: Bedford / St. Martin's.

Kendal S., *Tucker T. D.* (2011) Introduction // Terrence Malick: Film and Philosophy / Ed. S. Kendal, T. D. Tucker. New York and London: Continuum. P. 1–12.

Michaels L. (2009) Terrence Malick. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Orr J. (2007) Terrence Malick and Arthur Penn: The Western Re-Myth // The Cinema of Terrence Malick: poetic visions of america. 2nd ed. / Ed. H. Patterson. London and New York: Wallflower Press. P. 63–76.

Patterson H. (2007) Introduction // The Cinema of Terrence Malick: poetic visions of America. 2nd ed. / Ed. H. Patterson. London and New York: Wallflower Press. P. 1–13.

Rybin S. (2011) Voicing Meaning: On Terrence Malick's Characters // Terrence Malick: Film and Philosophy / Ed. S. Kendal, T. D. Tucker. New York and London: Continuum. P. 13–39.

Sarris A. (1973) The Primal Screen. Essays on Film and Related Subjects. New York: Simon and Schuster.

Schatz T. (1981) Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System. New York: Random House..

Watson P. (2012) Cinematic Authorship and the Film Auteur // Introduction to Film Studies. 5th ed. / Ed. J. Nelmes. London: Routledge. P. 142–165.

THE FUNCTIONING OF THE AUTEUR-BRAND IN THE CONTEMPORARY AMERICAN CINEMA: TERRENCE MALICK'S CASE

Aleksandra Veselova (e-mail: alexscribble@gmail.com). Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).

Through the brief analysis of the author figure and its historical reception by the auteur theory this article serves the purpose of making a statement that the functioning of the author in the contemporary American cinema happens at the expense of forming the name-brand, which has mainly economic and industrial contexts. Terrence Malick here represents one of the strategies of building the author's brand, so-called the "festival auteur".

Keywords: author, auteur theory, contemporary American cinema, brand.

JEL: L82, Z11

Экономика кинообраза



От фотогении бедности к киногении денег

Олег Аронсон

Аронсон Олег Владимирович, кандидат философских наук, старший научный сотрудник Института философии Российской академии наук (Москва, Россия).

В центре внимания статьи — особая привлекательность фильмов о деньгах, об обманах, подделках, кражах, ограблениях, мошенничествах, где деньги выступают не как фотогенический объект, а являются невидимым двигателем кинематографической динамики. Эволюция кинематографа обнаруживает в деньгах не только инструмент экономики обмена, но и некий аффективный избыток, своеобразную ойкономию образа. В этом случае они проявляют себя как стихия (элемент) современного глобального мира, являясь неотъемлемой частью его существования. И именно как стихия, то есть нечто, выходящее за рамки представления, воображения и возможности познания, они не имеют фотогении, ориентированной на визуальные качества объекта, а обладают киногенией, передающей прежде всего скорости и трансформации, в которых кино проявляет себя уже не как техника представления, а как сама материя современного мира, одним из элементов которой являются деньги.

Ключевые слова: фотогения, киногения, бедность, деньги, изобразительные средства, Робер Брессон, Жан Эпштейн, Жиль Делез, стихия.

JEL: Z11, Z13

«Старое проклятие подтачивает кино — деньги, то есть время», — пишет Жиль Делез (2004. С. 377). В этой фразе, как в кристалле, соприсутствует несколько сюжетов, каждый из которых заслуживает отдельного вни-

мания. Прежде всего недвусмысленно утверждается зависимость кинематографа от денег. И не случайно в этой связи Делез дважды вспоминает слова Феллини о том, что, «когда денег больше не останется, с фильмами будет покончено». Но если при первом цитировании она значит лишь то, что минута фильма стоит слишком дорого (что, судя по всему, и имел в виду итальянский режиссер), то когда эта фраза повторяется еще раз уже в раскавыченном варианте, речь идет о том, что деньги и кино с какого-то момента (Делез называет этот момент переходом от образа-движения к образу-времени) представляют собой единое целое, являющееся источником современной образности.

Однако, помимо этого, мы видим также, что кино включается в уже имеющийся альянс времени и денег, ставший нерасторжимым в мире капиталистической экономики. И такое включение в мир денег оказывается связано со всей историей кино и с квазирелигиозной проблематикой («старое проклятие»), которая почти всегда сопутствует деньгам.

Фактически Делез пытается указать на то, что смена способа функционирования денег и смена кинематографической образности накрепко связаны друг с другом. Мы же попытаемся проследить эту связь и понять, что может дать обращение к кинематографу для понимания места денег в современном обществе.

Начнем с фильма, который затрагивает все те мотивы, которые мы усмотрели во фразе Делеза. Это — «Карманник» Робера Брессона (1959). Данный фильм представляется особенно значимым потому, что проводит очень важную границу, на которую историки кино мало обращают внимания, но которая как раз и характеризует смену отношения к деньгам, уже заявившую о себе в кино, но еще не затронувшую нас вне его.

Напомню, что «Карманник» представляет собой вольную интерпретацию романа Достоевского «Пре-

ступление и наказание», где действие перенесено в Париж середины XX века, а убийство старушки-процентщицы заменено кражей бумажника. Интересно, что сам способ изменения основного сюжетного мотива романа находится в логике брессоновского подхода к кинематографу, который можно определить как изобразительную аскезу. Этот принцип напрямую связан с его задачей или, точнее, вопросом: возможно ли в кино божественное откровение, подобное тому, что происходит в храме? Или, говоря несколько иначе: может ли кино произвести богоявление? Это волновало Брессона на протяжении всего его творчества. Это побуждает его к изобретению своей особой изобразительной манеры, постоянно демонстрирующей зрителю, что само изображение не имеет значения. Удовольствие от изобразительной стороны фильма затрудняет путь к неизобразимому, рождающемуся в таком литургическом соединении сюжета, текста, изображения и музыки, когда все они минимизированы настолько, что не мешают проявиться некоторому ритму подражания Христу, пульсации святости. И все это имеет непосредственное отношение к теме денег, столь важной для Брессона, чей последний фильм так и назывался — *L'Argent* («Деньги», 1983) — и стал своего рода апофеозом линии, намеченной в «Карманнике».

Из всех фильмов Брессона «Карманник» отличается тем, что в нем есть эпизод, где режиссер не борется с привлекательностью киноизображения, а, напротив, словно потакает зрителю в его поиске удовольствия. Речь идет об эпизоде на вокзале, где смонтированы сцены краж, в которых участвует главный герой. Нам показывают ловкость и изобретательность воров. Каждый фрагмент — своеобразный аттракцион, в восприятии которого моральная оценка притупляется, а на первый план выходит восхищение зрелищем обмана, мошенничества, манипуляции. Этот

эпизод выглядит как своеобразный фильм-в-фильме, где изобразительной аскезе, стремящейся к открытию трансценденции, противостоит чистое кинематографическое удовольствие, воплощенное в аттракционе кражи. Таким образом Брессон искусно переносит акцент с греха сюжетного (сама кража) на грех восприятия (удовольствие от созерцания кражи), неявно делая зрителя соучастником зрелища и... преступления.

Помимо сюжетной коллизии, в «Карманнике» разыгрывается также и принципиальный кинематографический спор о том, где искать воздействие кинематографа — в удовольствии от зрелища иллюзии и обмана (кража и манипуляция в кадре становятся синонимами самого кинематографа) или же в тех слабых импульсах, которые оказывают свой эффект вопреки этому удовольствию, в дополнение к нему, как неустранимое «нечто», в чем Брессон хотел бы видеть знаки божественного присутствия.

В кино эти знаки материализуются, порождая эффект «трансцендирующей имманенции», но они настолько слабы, что практически никогда невозможно прямо указать, в какой момент это происходит. Возможно, это происходит даже не в процессе просмотра фильма, возможно — в воспоминании о нем или же тогда, когда фильм становится единицей нашего восприятия мира.

На практическом уровне Брессон, сталкивая монтажную сцену вокзальных краж со всей изобразительной логикой фильма, возвращается к давней довоенной полемике о фотогении кино, о тех выразительных средствах, которые отличают его от прочих искусств.

Несмотря на то что вопросы фотогении затрагивались почти всеми теоретиками раннего кинематографа (некоторыми — прямо, некоторыми — косвенно), если быть предельно лаконичным, можно выделить два принципиальных полюса в ее понимании. Связа-

ны они с именами французских теоретиков и кинорежиссеров, а именно Луи Деллюка и Жана Эпштейна.

Для Деллюка фотогеничны те вещи, которые обретают свою выразительность именно на пленке. И собственно, кино как искусство есть способ запечатления этих вещей. Деллюк связывает фотогению с некоторой «*полнотой* видимости», которую дает фильм и которой лишен человеческий глаз; которой располагает даже не публика, а толпа, стремящаяся стать толпой всемирной, неким прообразом утраченного греческого полиса*. «Полнота видимости» открывает преображенный мир вещей (саму жизнь). Благодаря кино они, вещи, предстают перед человеческим взором не как подручные, а как равноправные с самим человеком части природы. Неутилитарная сторона мира, открываемая кинематографической фотогенией, по Деллюку, заставляет его интерпретировать кино как искусство в почти кантианском духе (незаинтересованное удовольствие, получаемое от внутренней «содержательности» — Кант бы назвал это «целесообразностью» — объекта, лишенного всякого содержания, кроме его внешней изобразительной стороны). Перед нами вариант фотогении как кинематографа воздействия посредством изображения.

Другой способ мыслить кинематографическую фотогению предлагает Эпштейн. Именно он начинает

* Деллюк пишет, что «одна из самых удивительных загадок киноискусства» состоит в том, что «оно затрагивает, волнует толпу, вызывая ее единодушие, не требуя той умственной подготовки, как литература или музыка» (1924. С. 152). И толпа в кино превращается в народ: «Мирабо громил изысканную отчужденность светского общества. Что бы он сказал нам, если б свои свободные часы памфлетиста он смог бы проводить в кино. По меньшей мере он открыл бы там с очарованием, полным удивления, тонкие проявления подлинной активности народа, как только на экране начинается *жизнь*» (Там же. С. 153).

использовать термин «киногения» (*cinégénie*), чтобы подчеркнуть нефотографическую природу кинематографа, однако различение кинематографической фотогении им не акцентируется. Мы же для большей радикализации противоречия будем называть эпштейновскую версию фотогении киногенией*.

Итак, для Эпштейна кино — это не столько восприятие изображений, сколько область импульсов, порождаемых движением, скоростью, изменчивостью. Это — продолжающееся действие того, что уже ушло из сферы видимости, действие кадра, который уже сменил другой кадр, память о вещи, которой уже нет в кадре, но отношения с ней оседают в памяти. Эпштейн сравнивает кинематограф с текучим потоком образов, подобных магме или вулканической лаве. И именно эта текучесть создает ситуацию киногении как своеобразной «мнемограммы», в которой записан неконтролируемый зрительский рефлекс**.

Интересно, что незадолго до Эпштейна именно термин «мнемограмма» применил знаменитый теоретик искусства Эби Варбург для своей концепции

* Здесь мы следуем за: Aumont, 1998.

** Эпштейн прямо говорит об ограниченности визуального восприятия в кино, о том, что оно действует на нервную систему аддиктивно, создавая новый тип чувства: «Хотя зрение, по всеобщему признанию, является самым развитым чувством, притом до такой степени, что наш разум и наши темпераменты визуальны, тем не менее еще никогда не существовало столь гомогенного и всецело оптического средства воздействия на эмоции, как кино. Действительно, кино создает особый режим сознания, основанный на одном чувстве. И стоит однажды привыкнуть использовать это новое и исключительно приятное интеллектуальное состояние, как оно становится чем-то вроде потребности табака или кофе. Либо я получаю свою дозу, либо нет. Жажда гипноза гораздо более могущественна, чем привычка к чтению, потому что последняя гораздо меньше меняет функционирование нервной системы» (Эпштейн, 1988 б).

исторического заражения образами. Варбург говорил о «мнемограммах страсти», записью которых являются образы, пересекающие пространство истории. Эпштейн же видел в кинематографических мнемограммах способ материализации чувств, которые утрачены нашей памятью, но сохранились в вещах, которым достаточно лишь промелькнуть на экране, чтобы они заново были реанимированы. В обоих случаях нельзя не заметить влияние концепции «аффективной памяти» Анри Бергсона, и потому неудивительно, что в бергсонианском проекте Жиля Делеза столь значим именно Эпштейн, а не Деллюк.

Сам Эпштейн пишет о неизобразительном характере киногенического «аффективного избытка», находящегося в утраченной перцепции. Потому для него кино — мир призраков, а не видимостей, мир, в котором нет слов, а есть только движения, скорости, вибрации. Здесь нет никакой психологии восприятия, здесь сам взгляд зрителя обретает нечеловеческое измерение, поскольку место индивидуальной эмоции (такой, например, как удовольствие) занимает неиндивидуальный аффект как некоторая динамическая конфигурация рефлексов, импульсов, сил, действие которых не предполагает ни сознания, ни языка.

Обозначив эти два полюса понимания фотогении (один — отталкивающийся от изображения объекта, а другой — от его трансформации), обратим внимание на место денег в этом спектре кинематографических образов. Прежде всего очевидно, что деньги — нефотогенический объект в смысле Деллюка, то есть они не обладают той самостоятельной привлекательностью на экране, как, например, лицо человека, дым паровоза, рябь воды… Сколь бы эстетически совершенны ни были банкноты и сколь бы ярко ни сверкали монеты, деньги в кадре выполняют совершенно иную функцию. Они выражают прежде всего соци-

альные отношения, а потому теряют связь с той физической «природой», полнота которой в восприятии и позволяет объекту участвовать в незаинтересованном удовольствии, то есть быть фотогеничным. Они сигнализируют о чьей-то бедности или чьем-то богатстве, о несправедливом распределении благ. Все это очень важно для раннего кинематографа, зрителем которого была простая публика, и сюжеты фильмов ориентировались на ее представления о добродетельном и порочном существовании. Деньги в раннем кинематографе (показанные напрямую или же воплощенные в богатстве костюмов персонажей и интерьеров их домов) практически всегда были знаком порока. Добродетель же рядилась в обличие бедности или, по крайней мере, равнодушия к деньгам. При этом неприкаянность, бесприютность, нужда были распространенными мотивами, причем не только мелодрам, но и комедий (именно на этом строит образ своего персонажа Чаплин). Эти темы находили отклик у публики, и, как следствие, изображаемая бедность была проводником в мир фотогенических объектов. Бедность связывала вещи и людей с природой, а богатство — с несправедливостью социума. Что же касается денег, то они в кинематографе фигурировали не как средство обмена, а как инструмент обмана.

Эмблематичным фильмом в этой связи можно считать «Алчность» Эриха фон Штрогейма (1926), где повторяющимся мотивом являются перебираемые монеты, а финал в Долине Смерти максимально усиливает «негативность» денег, которые, будучи взяты крупным планом, вдруг впервые обретают свою вещность и неуместность среди пустыни, палящего солнца, умирающих от жажды человека и канарейки. При этом в фильме Штрогейма нет идеализации бедности — напротив, она показана гротескно и саркастически как оборотная сторона денег. В этом он радикально отли-

чается от многих своих современников, следовавших путем изобразительной фотогении, а потому бедность словно «поселялась» в их кинематографе, даже если и не была показана напрямую.

Ранний кинематограф был охвачен *фотогенией бедности*, которая присутствовала в нем не столько как изображение нищеты, сколько в виде ценностей, окрашивавших взгляд зрителя на объекты внутрикадрового пространства, а также — и на это важно обратить внимание — в виде технических и выразительных средств самого кинематографа. Последнее обстоятельство устанавливает важную связь между социальным и эстетическим порядками изображения. Именно этот момент с присущей ему проницательностью выделяет в кинематографе Юрий Тынянов: «Когда человек изображал голову зверя на клинке, он не только *изображал* его, но это давало ему магическую храбрость — его тотем был с ним, на его оружии, его тотем вонзался в грудь его врага. Иначе говоря, в рисунке его были две функции: репродуктивно-материальная и магическая. Случайным результатом оказалось то обстоятельство, что голова леопарда появилась на всех клинках всего племени, — так она стала знаком отличия своего оружия от вражеского, стала мнемоническим знаком, а отсюда идеограммой, буквой. Что совершилось? Закрепление одного из результатов и вместе переключение функций. Таков и путь перехода технических средств в средства искусства. Живая фотография, главная роль которой — сходство с изображаемой природой, перешла в искусство кино. При этом была переключена функция всех средств — они уже не средства сами по себе, а средства со знаком искусства. И здесь „бедность“ кино, его плоскостность, его бесцветность оказались средствами *положительными*, подлинными средствами искусства, точно так же как несовершенство и примитивность древнего изображе-

ния тотема оказались положительными средствами на пути к письму» (Тыньянов, 1977. С. 326).

Следствием этих рассуждений Тынянова является то, что кинематограф, который он описывает, — это знаковая система, которая еще не знает своего письма. Это мир конфигураций мнемонических знаков, в которых материальная и магическая составляющие не разделены. То, что мы называем фотогеническими объектами раннего кино (в смысле Деллюка), — это шаг в сторону такой неразделенности вещи на вещь и ее образ. Фотогения же в смысле Эпштейна вообще игнорирует вещи, поскольку имеет дело с аффективными знаками, в которых невозможно выделить означающее и означаемое. Такова «буква», о которой пишет Тынянов: различительный мнемонический знак, становящийся социальной идеограммой. Мы привыкли к пониманию «буквы» как единицы уже сложившегося алфавита. Но у Тынянова явно прослеживается иной мотив. Для него «буква» напрямую соотносится с социальным действием, в котором человеческая общность уже имеет ритуальные знаки, но еще не имеет письма. Только с появлением письма возникают те властные отношения, благодаря которым зарождаются алфавит, закон, государство, а также многое из того, что отсылает нас к культуре, определяющей себя как отличную от природы. Тыняновские «буквы», из которых он выводит специфику искусства кино, куда ближе к древнегреческому στοῖχος, понимаемому греками именно как «буквы мироздания», к тому, что сегодня мы именуем «стихиями», когда говорим о досократической философии.

Собственно, различие между двумя типами фотогений (между фотогенией Деллюка и фотогенией Эпштейна) можно описать также как различие между атомистическим принципом познания нового объекта (кинематограф), с его алфавитом фотогенических

объектов, и возвращением к оставленной в античности логике стихий, в которой киногения есть прежде всего знак («буква») неразделимости природы и человеческой общности. Другими словами, через киногению восприятие кинематографа получает дополнительное измерение, в котором общность оказывается не набором зрителей-индивидов, и не социально сконструированной единицей общества, и даже не новым субъектом восприятия (как рассуждали о массе Беньямин и Кракауэр), а некой стихией наряду с теми, которые интерпретировались греками как элементы мироздания (огонь, вода, воздух, апейрон, число и т. п.). А это значит, что сила кино отсылает нас к области аффектов, где природное и социальное, природное и культурное неразличимы.

Это мир, в котором еще нет письма, нет неравенства, нет представлений о богатстве и бедности.

Но прежде чем обратиться к логике этого мира, вернемся еще раз к уже затронутой фотогении вещей, присущей раннему кино. Повторим еще раз, что речь идет не только об изображении бедности, но и о способе организации образа, при которой господствующим является «принцип нехватки».

Алфавит всегда ограничен, энциклопедия — неполна. Ранний кинематограф пытается восполнить свою визуальную «бедность» (отсутствие звука и цвета, плоскостный характер изображения) изобретением специфических приемов, которые и становятся кинематографическими (монтаж, крупный план, ракурс и т. д.).

Об этом пишет не только Тынянов, но и многие другие теоретики, такие как Балаш, Якобсон, Арнхейм. Потому многие из них считают появление звука в кино чуть ли не его концом (Якобсон, 1985) или, по крайней мере, концом его как искусства (Арнхейм, 1960). Таким рассуждениям дает отпор Эпштейн: «Не говорите: препятствия и ограничения сделали искус-

ство, вы — хромые, создавшие культ собственного костыля. Кино доказывает, что вы заблуждаетесь. Оно целиком в движении без всякого обещания быть стабильным или сохранять равновесие. Среди всех чувственных логарифмов реальности фотогения — это логарифм подвижности. Порожденная временем, она является ускорением. Она противопоставляет преходящий момент состоянию, отношение размеру. Ускорение и замедление. Новая и изменчивая, как *биржевой курс* (выделено мной. — *О. А.*), красота. Она больше не является функцией от переменной, но сама является переменной» (Эпштейн, 1988 а).

В этом смысле ход Тынянова удивителен, поскольку он видит в «бедности» кино потенциал его сближения с природой и архаическим характером общности, называя именно это его искусством. А значит, развитие новых средств не лишает кинематограф «бедности», но позволяет увидеть ее даже в мире денег. Последние тогда следует рассматривать не только как инструмент обмена или накопления богатств, а один из *элементов* (и здесь стоит помнить, что само это слово в латыни значило «стихия») современного мира, в котором отражена его динамика.

И здесь нельзя не вспомнить, что еще Маркс призывал рассматривать деньги именно таким образом, утверждая, что они не только средство обмена, что в них сконцентрированы противоречия самой системы обмена.

Все процессы радикальных социальных изменений, происходящие на протяжении нескольких последних тысячелетий, непосредственно связаны с деньгами. Так, в соответствии с марксистской интерпретацией истории экономических отношений деньги можно понимать как результат возникновения труда в обществе. Следуя таким современным антропологам, как Маршалл Салинз, можно отделить тип господствую-

щей сегодня экономики от той, которая существовала в каменном веке (до письменности), которую он называет экономикой *изобилия*, хотя по нынешним меркам это был мир предельной бедности. В этом мире господствовал иной принцип — принцип динамического равновесия потребностей и их удовлетворения, а не принцип собственности, в основании которого лежит труд, накопление и, как следствие, ощущение постоянной нехватки средств даже при постоянном увеличении богатств.

То есть сам труд возникает тогда, когда появляются его излишки. До этого он — не труд, а часть экономики удовлетворения потребностей, экономики природы. Именно излишки труда создают *меновую стоимость* и деньги как инструмент обмена; благодаря меновой стоимости возникает возможность нанимать за деньги работников; наемный же труд производит *прибавочную стоимость*, ставшую олицетворением обмана и мошенничества в мире капитала. Этот дайджест Марксовой теории нужен нам для того, чтобы увидеть динамику процесса, фиксируемого в меняющейся функции денег. На это же обращает внимание Делез, когда пытается прояснить, почему так популярны «фильмы о деньгах», то есть о воровстве и обмане: «Если справедливо, что движение в качестве своего инварианта предполагает совокупность обменов или же некую эквивалентность и симметрию, то время по своей природе представляет собой заговор, направленный на неравенство обмена или на невозможность его эквивалентности. Именно в этом смысле время — деньги: из двух формул Маркса формулой эквивалентности является Т–Д–Т, а Д–Т–Д' — формула невозможной эквивалентности, или же мошеннического и асимметричного обмена» (2004. С. 378).

Для Делеза, таким образом, новая ситуация в кинематографе, которую он называет «оптико-звуковой»

(подчеркивая тем ее *полноту*, в отличие от ситуации *нехватки* немого и черно-белого кино), отмечена тем, что любой фильм оказывается больше, чем фильм. Именно полнота позволяет видеть в фильме не отдельное произведение, объект-для-восприятия, а весь мир в целом. Потому любой фильм оказывается тождественен фильму о деньгах, поскольку именно в деньгах сегодня материализуется не образ мира, а его изменчивость, его время, или, говоря словами Делеза, «мир, ставший собственным образом». Сказанное вовсе не значит, что мир погряз в деньгах и мошенничестве. Как раз напротив: в движении финансового капитала, где виртуальные деньги стали синонимом процессуальности, где их функция и функция кинематографической образности оказались максимально приближены друг другу, мы получаем возможность через кино приблизиться к *не* политэкономическому аспекту денег. К их *киногении*.

Вернемся еще раз к брессоновскому «Карманнику», в котором сюжет о морали и вере реализуется через фильм о краже, через деньги, через фильм-в-фильме, где деньги (в моменты краж), переходя из рук в руки, демонстрируют нам свою киногению. Сами по себе они не обладают фотогенией (визуальной привлекательностью на экране), но через них мы оказываемся включенными в процессы, в мир действий, импульсов, рефлексов, в мир самых разнообразных сил, в которых экономика и мораль, экономика и вера оказываются неразрывны в том смысле, что изменение отношения к деньгам одновременно есть и момент этической и даже религиозной трансформации. На последнем как раз и настаивает Брессон. Процессуальность киногении — не просто видимое движение, но трансформация отношений, остающихся за пределами видимости. Потому брессоновский эпизод на вокзале, который мы интерпретируем как фильм-в-фильме, несущий

в себе очевидное визуальное удовольствие, связываемое нами с идеями деллюковской фотогении, располагается уже в совершенно иной плоскости. Здесь удовольствие лишено объекта, оно — в сопричастности с миром преступления или, если угодно, с желанием преступления. Именно такого рода моментальные импульсы, знаки естественного анархизма, составляют мир уже киногении. Практически на этом построен весь кинематограф Хичкока, где невольная сопричастность преступлению становится основной силой, захватывающей зрителя. И здесь важно отметить, что этот «зритель» — всегда коллективный в своем удовольствии, поскольку на уровне индивида он склонен осуждать обман и кражу, действия преступников и мелких нарушителей закона. На индивидуальном уровне зритель готов даже отрицать то удовольствие, которое испытывает, будучи коллективно включенным в зрелище мошенничества.

Фиксируемый нами в «Карманнике» переход от фотогении вещей к киногении аффективных отношений, конечно же, не первый в историческом смысле, но в нем отлично видна та граница, которая пролегает между кинематографом ранним и новым, между кинематографом, рассказывающим о деньгах и даже зависящим от них, и тем, который им имманентен.

Еще за десять лет до «Карманника», в «Похитителях велосипедов» (1948) Витторио де Сики, обе сцены кражи велосипеда (сначала у главного героя, затем — им самим) создавали мощнейший мелодраматический эффект зрительского ужаса, сопоставимый с ранним кино. В первом случае усугублялась бедность персонажа, акцентировалась нехватка, во втором — нарушение закона спаивалось воедино с неудачей, общественным осуждением и, конечно, слезами ребенка. Итальянский неореализм именно через «бедность» возродил многие эффекты раннего кино, притом что все кине-

матографические приемы этого направления были уже совершенно иными.

Важна не столько временна́я дистанция между фильмами де Сики и Брессона, сколько принципиальный разрыв в понимании кинематографа. Этот разрыв не в средствах и приемах, а в отношении со временем. В первом случае («Похитители велосипедов») мы имеем дело с исчислением, торжествующим над временем, когда именно исчисляющий разум порождает ситуацию дурной бесконечности «нехватки» и восполняет место этой нехватки либо трансценденцией (верой), либо трансцендентально понятыми моралью и законом. Потому возникает мир прекраснодушных бедняков, чья бедность не ущерб, а достоинство. Потому возникает и противодействие этому сусальному миру в фильмах Бунюэля, где со ставшей абсолютно фальшивой связью бедности и добродетели сводятся счеты (интересно, что именно как фальшь, как нарративное и визуальное мошенничество эта связь становится важным аттракционом и для современного кино).

Рубеж 1950-х и 1960-х годов становится исторически важным моментом, когда то, что Эпштейн пытался теоретически описывать как киногению, вдруг обретает свою конкретность.

Следующий шаг в понимании киногении денег нам позволит сделать еще один пример из кинематографа того времени. Это знаменитый эпизод на бирже из «Затмения» (1962) Микеланджело Антониони, в котором объявляется минута скорби в память об умершем коллеге. Все брокеры, еще секундами ранее активно торговавшие ценными бумагами, замирают, а биржа оказывается в предельно неестественной для нее статике, передаваемой практически неподвижными кадрами. Лишь бесконечные звонки телефонов из закадрового пространства напоминают: мир — в движении, акции растут и падают, и каждая

подобная минута влечет за собой колоссальные финансовые потери. Сегодня этот фрагмент выглядит почти гротескным, но в те годы, похоже, это было не совсем так, поскольку во время этой бесконечно длящейся минуты герой Делона успевает сказать героине Моники Витти, что в этот момент люди теряют миллионы. Это пояснение «для зрителя», далекого от мира больших денег и от движения финансового капитала, тогда было необходимо. Сегодня же сама скорость кинематографической образности возросла настолько, что подобного пояснения не требуется. Сегодня уже само замедление в духе фильмов Антониони словно заново воспроизводит эту сцену на бирже, затрагивая кинематографическое соотношение времени и денег. Причем соотношение это касается вовсе не количества потерянных денег в минуту, а того аффективного ощущения бесконечности, нескончаемости этой минуты, данной посредством невидимого движения денег.

И это тоже своего рода фильм-в-фильме, в котором ощущение бесконечной длительности момента создается не просто замедлением действия, а именно включением в это действие тех знаков (звонки телефонов), которые наполняют кадр жизнью (пусть это даже жизнь денежных транзакций) и создают энергию киногении.

Между тем сама конструкция «фильм-в-фильме» оказывается в кинематографе чем-то совершенно иным, нежели подобный прием в литературе или живописи, где он используется как геральдическая конструкция (*mise en abyme*), как текст-в-тексте.

Конечно же, мы легко можем найти примеры, когда фильм-в-фильме выполняет ту же функцию, что и текст-в-тексте. Например, «Кинооператор» с Бастером Китоном и многие прочие ленты о том, как снимается кино. Обычно такая конструкция интерпре-

тируется как рефлексивное повторение, однако сам принцип *mise en abyme* содержит в себе также и архаическую конструкцию *pars pro toto* (часть вместо целого), которую Сергей Эйзенштейн, опираясь на логику первобытного мышления Леви-Брюля, положил в основание принципа монтажа.

Но в вышеупомянутых сценах Брессона и Антониони мы говорим о совершенно иной функции. Здесь слово «фильм» уже никак не соотносимо со словом «текст» или «изображение». Это указатель на место времени в фильме, на то место, где мы сталкиваемся с иным характером времени, с его силами трансформации. То есть ситуация здесь обратная логике Леви-Брюля — Эйзенштейна: не «часть вместо целого», но обнаружение в фильме — в кадре, плане, эпизоде и даже отдельном ракурсе — всей полноты кинематографического целого, которое скрыто, если понимать фильм как произведение. Другими словами, фильм-в-фильме — это момент, выделяя который мы обнаруживаем динамику самого фильма, его способность трансформации.

Когда Делез пишет о том, что деньги — это всегда своеобразный фильм-в-фильме, речь идет о том, что деньги сегодня не только экономический инструмент, но и то, что аккумулирует в себе те отношения, которые делают современную жизнь без них невозможной, подобно тому как немыслима она без электричества или образов кино и массмедиа. То есть сегодня то, что раньше было техникой, человеческим инструментом, становится природой. И этот момент практически природного саморазвития образа Делез называет образом-кристаллом*. Фильм-в-фильме в этом

* «Словом, *в одном и том же акте кино сталкивается со своей глубочайшей внутренней предпосылкой, деньгами, а образ-движение уступает место образу-времени*. Фильм-в-фильме выражает

смысле именно основа кристаллической, а не геральдической конструкции. Она даже больше напоминает фрактал, который не порождает ощущение неисчислимой бесконечности *mise en abyme*, где всегда готов притаиться бог или призраки трансценденции, но демонстрирует движение самой материи. Применительно к кино — материи образов, осуществляющих то действие фильма, которое не ограничивается нарративом или изображением, которое указывает нам на вовлеченность в стихию киногении, когда аффективно оказывается схвачена бесконечность или полнота отношений, превышающая рефлексивные и созерцательные способности индивида.

Выделяя специфическую киногению денег, отличную от фотогении, мы приходим к тому, что кинематограф подталкивает нас взглянуть на деньги не как на объект и инструмент экономики, но как на стихию современного мира, где финансовый капитал лишается того человеческого измерения, которое имел еще в интерпретации Маркса. Формула денежного накопления (Д–Т–Д'), интерпретируемая Делезом как формула неэквивалентного обмена, еще нуждается в посредничестве товара — вещи и затрачиваемого на его производство труда. Между тем формула финансового капитала (Д–Д'), основанного на операциях исключительно с деньгами, погружает нас в сеть нескончаемых отно-

---

именно адский круг, формируемый образом и деньгами, инфляцию, вкладываемую временем в обмен, „потрясающее вздорожание“. Фильм есть движение, но фильм-в-фильме — это деньги, то есть время. Тем самым образ-кристалл обретает принцип, на котором он основан: непрестанно отбрасывать и усиливать этот асимметричный, неравный и неэквивалентный обмен, производить образы взамен денег, а время — взамен образов, конвертировать время, свою прозрачную грань, в деньги, а деньги, тусклую грань, во время» (Делез, 2004. С. 379).

шений по продаже и покупке валют, ваучеров, акций, фьючерсов. В мире финансового капитала товар оказывается вторичен по отношению к рынку, на котором регулируются цены: он не более чем пересечение финансовых потоков и экономических отношений. Говоря языком Делеза, вещь-товар есть случайная актуализация в мире виртуальных денежных потоков-стихий. Но денежные отношения, интерпретируемые в логике стихий, в динамической семиотике аффектов (импульсов и рефлексов), с неизбежностью обнажают ту изнанку денег, которая так волновала Брессона — их непосредственное участие в божественном откровении. Для него они воплощают в себе материальность мира, отмеченную первородным грехом. В своем последнем фильме — «Деньги» — он доводит эту схему до крайности. В отличие от Льва Толстого, чей рассказ «Фальшивый купон» послужил основой для сценария, Брессон не оставляет в фильме места для просветления героя и его божественного откровения. Следуя своему принципу аскезы, он оставляет все меньше и меньше религиозных знаков в кадре. Согласно логике Брессона, откровение должно случиться не с персонажем, а со зрителем. Он последовательно ищет киногенические знаки отсутствующего бога. И нельзя сказать, что его опыт безуспешен. Но вопрос о божественности того, что Брессон открывает в своей последовательной борьбе с фотогенией вещей и с материализацией неких отношений, в которых он предлагает разглядеть веру, остается открытым.

Опыт Брессона важен и интересен тем, что вера для него непосредственно связана с миром денег, понятым негативно. Но почему надо манихейски разделять два этих мира — мир Бога и Мамоны? Именно кинематограф подсказывает нам, насколько они сегодня сплетены и даже неразличимы. То, что было естественным в мире производства вещей, оказалось

проблематичным в мире массового общества, который обнаружил в образах кино и финансовых потоках возможность возрождения логики стихий. Разделение на мир божественный и мир материальный становится возможным только тогда, когда вещь обретает свою завершенность в процессе труда (отмеченного грехом). Природа стихий предполагает не труд, а вовлеченность в процесс; то, что было религиозной верой, оказывается материализованным *доверием*. И так же, как вера абсурдна и аффективна в мире неявленного бога, и доверие обладает своей аффективностью в мире краж и обманов. И именно деньги воплощают в себе этот момент лучше всего.

Люди не только разъединены деньгами (социально), но и объединены ими. Посредством денег все включены в систему долгов и обязательств, которые не только навязаны капитализмом, но и возникли потому, что деньги несут в себе неустранимый момент доверия и обещания*. Люди доверяют купюрам, за которыми уже давно не стоит никакой золотой эквивалент, они доверяют банкам, которые разоряются и грабят, банки же дают кредиты, хотя многие их не возвращают. Плюс к этому и у самих банков денег нет — они в постоянном движении. Это движение важнее частных случаев краж и махинаций. Более того, сами эти махинации являются одним из движителей современной денежной системы.

Откуда возникает эта вера, которая оказывается материализована в деньгах? Может, вообще всё, что мы считали умозрительными понятиями, такими как свобода, достоинство, равенство, справедливость и даже любовь, — все они являются для нас таковыми, пока мы не обнаружили знаки порождающей их стихии?

* Подробнее такого рода имманентистский анализ денег см.: Goodchild (2009).

Может, зрители плачут над мелодрамой в кино не потому, что идентифицируют себя с героями, а потому, что оказываются сопричастны стихиям, которые материализуют в кинообразах то, что в размышлениях воспринимается как «внутренний мир» или абстракция? Может, таково же и удовольствие от зрелища краж и хитроумных афер, где *безосновная вера* (доверие) и *обман* (неисполненное обещание) есть две стороны движения денег, их киногении? И подобно тому, как в мире денег доверие и обман идут рука об руку, так и в кино вера в изображение и недоверие ему составляют парадоксальное целое любого образа.

Литература и источники

Арнхейм Р. (1960) Кино как искусство. М.

Делез Ж. (2004) Кино. М.

Деллюк Л. (1924) Фотогения. М.

Тынянов Ю. (1977) Об основах кино // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М.

Эпштейн Ж. (1988 а) Укрупнение // Из истории французской киномысли. Немое кино 1911–1933. М.

Эпштейн Ж. (1988 б) Чувство Ібис // Из истории французской киномысли. Немое кино 1911–1933. М.

Якобсон Р. (1985) Конец кино? // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М.

Aumont J. (1998) Cinégénie, ou la Machine à Re-monter le Temps // Jean Epstein: cinéaste, poète, philosophe. Paris.

Goodchild Ph. (2009) Theology of Money. Duke Univ. Press.

FROM PHOTOGÉNIE OF POVERTY TO CINÉGÉNIE OF MONEY

Oleg Aronson, PhD in philosophy, Senior Researcher of the Instute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia).

The focus of this paper is the peculiar allure of films about money — about frauds, counterfeits, thefts, robberies, con tricks — in which money is not treated as a photogenic object but rather as an invisible engine that gives momentum to cinematic dynamism. Cinema's evolution discovers not only an economic tool in money, but also a certain affective excess, a particular oeconomy of the image. In that case, money manifests itself as a natural element of globalized modernity, an indispensable part of its existence. As an element — i. e. something beyond representation, imagination and possibility of perception — money does not possess a photogénie (bound to an object's visual qualities) but is defined by cinégénie, which conveys, above all, velocities and transformations; cinema in those reveals itself not as a representational technique but as the very stuff of modernity, of which money is one of the elements.

Keywords: photogénie, cinégénie, poverty, money, medium, elements, Gilles Deleuze, Jean Epstein, Robert Bresson.

JEL: Z11, Z13

Банк крови: экономика видения в «Страсти» Брайана Де Пальмы

Михаил Захаров

Захаров Михаил Михайлович (e-mail: mikhailzakharov1996@gmail.com), специалист Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова (Москва, Россия).

Статья посвящена роли эксцесса в фильме Брайана Де Пальмы «Страсть» (2012). Автор исследует, каким образом Де Пальма заставляет зрителя переосмыслить привычные категории разглядывания. В статье рассмотрены концепция «видения» в контексте фильмографии режиссера, эксцесс на различных уровнях (нарративном, визуальном, стилистическом, жанровом), а также взаимосвязь этики и экономики кинообраза у Де Пальмы.

Ключевые слова: Брайан Де Пальма, эксцесс, насилие, перцепция.

JEL: Z1

Краткий обзор творчества Брайана Де Пальмы

Жак Риветт однажды назвал Жана-Люка Годара интертекстуальным террористом, имея в виду непрекращающуюся политическую атаку последнего на зрительный зал с помощью аллюзий и прямых, непрямых и ложных заимствований. Интертекстуальным террористом по праву может считаться другой режиссер-синефил — Брайан Де Пальма. Цель настоящей статьи — рассмотреть, с какой целью режиссер бом-

бардирует зрителя динамическими образами и кинематографическими отсылками. Для этого был выбран фильм, чье название шокирующе просто и наиболее емко характеризует отношение Де Пальмы к кинематографу. Это фильм, который активно цитирует творчество самого Де Пальмы и его любимых режиссеров, аккумулирует многие идеи из его предыдущих работ и является, если привести ближайшую аналогию из музыки, сборником лучших хитов. Это «Страсть» (2012).

Карьера Де Пальмы, продолжающаяся более 50 лет, насчитывает, по состоянию на 2017 год, 29 полнометражных фильмов. Это огромный корпус работ, выполненных как в разнообразных жанрах — от эротического триллера («Подставное тело», 1984) до военной драмы («Военные потери», 1989), так и в разнообразных стилистических ключах — от стилистики видеоигры («Роковая женщина», 2002) до *found footage* («Без цензуры», 2007). Однако, пересматривая фильмы Де Пальмы конца 1960-х годов, можно обнаружить, что уже в «Убийстве а-ля мод» (1968) начинает играть большую роль модное измерение и то, как одеты герои; в документальном фильме *The Responsive Eye* (1966), снятом по мотивам одноименной выставки оп-арта в MoMA, появляются оптические иллюзии; герои Роберта Де Ниро в фильмах «Приветствия» (1968) и «Хей, мамаша» (1970) — вуайеристы, снимающие порнографию; но самое главное — уже в документации иммерсивного спектакля «Дионис» (1970), созданного *The Performance Group* под руководством Ричарда Шехнера, появляется полиэкран и исследуются отношения между адресантом и реципиентом: на одном экране фильма запечатлены перформеры, на другом — реакция зрителей на них (Де Пальма усложняет первоначальный замысел Шехнера, вовлекая во взаимодействие зрителей и перформеров дополнитель-

ных зрителей — тех, которые находятся в кинотеатре и наблюдают за происходящим на обоих экранах). Все упомянутые характеристики будут важны при дальнейшем анализе «Страсти».

Альфред Хичкок снимал фильмы, где зло наказывается, концовка всегда моральна, а финал — это скорее точка, чем точка с запятой. Брайан Де Пальма, в отличие от своего главного кумира, создает обильные, будоражащие, ризоматические нарративы, которые не имеют конца и края. Зрителю, говорит один из рецензентов, «ничего не остается, кроме как смеяться, восхищаться и проводить психоанализ фильмов Де Пальмы одновременно» (*Gray*, 2016). Может быть, именно из-за этого обескураживающего воздействия творчество Де Пальмы вызывало у большинства американских критиков в лучшем случае снисходительную реакцию*. Да и как можно всерьез воспринимать режиссера, у которого в финале герои просыпаются?

Эксцесс

Хотя в одном из интервью Де Пальма утверждает, что «мораль неприменима к искусству» (*Plummer*, 1984), его творчество является прямым тому опровержением. Мораль творчества Де Пальмы заключается не в том, как он относится к своим персонажам или к отображаемым событиям (случай Хичкока), а в первую очередь в выработке новой этики кинопросмотра и, как выразился бы Жиль Делез, в «педагогике перцепции» (Бегалинов, 2013. С. 49). Кинематограф Де Пальмы, хотя и является на самом поверхностном уровне

* Об этом режиссер рассказывает в документальном фильме Ноа Баумбаха «Де Пальма» (2015).

эстетским, всегда глубоко политичен, так как имеет дело с процессом разглядывания. «Акт восприятия другой личности всегда является политическим актом, поскольку подразумевает интерпретацию объекта восприятия, интерпретацию себя самого, а также осуществление контроля над другим», — пишет немецкий теоретик театра Эрика Фишер-Лихте (2014. С. 82).

Для того чтобы заставить зрителя переосмыслить привычные категории разглядывания, Де Пальма использует эксцесс. Под эксцессом в контексте данной статьи подразумевается избыток чего бы то ни было — драматургический, визуальный, стилистический и жанровый избыток, избыток актерской игры, избыток смысла. Де Пальма использует эксцесс не с той же целью, что, скажем, Алексей Герман-старший (дезориентация), Михаэль Ханеке (шоковое воздействие) или режиссеры, работающие в жанре эксплуатационного кино (развлечение). На ум сразу приходит Годар, постоянно прошивающий нарратив цитатами, как пулями, и опрокидывающий жанровые конвенции. Но куда ближе к Де Пальме другой режиссер, использующий эксцесс, особенно насилие и эротику, в похожей системе координат, — это Пол Верховен. Его крупнобюджетные голливудские проекты — сатира, высмеивающая корпоративную систему («Робокоп»), одержимость славой («Шоугелз») и фашизм («Звездный десант»). Есть ирония в том, как Верховен, чтобы совершить критическое высказывание, отправляется из предельно раскрепощенной Голландии в рейгановскую Америку, а американец Де Пальма, ощущая давление и непринятие со стороны американской критики, отправляется в Европу.

В получасовом фильме *The Act of Seeing WIth One's Own Eyes*, который входит в трилогию документальных фильмов об институциях Питтсбурга, Стэн Брэкидж запечатлевает рабочий день морга. На протяжении

почти всего фильма зритель наблюдает вывороченные внутренности, разрезанные черепные коробки с торчащими наружу мозгами, конечности, охваченные трупным окоченением. Первые десять минут шокируют, но затем, перестроившись, сознание зрителя перестает воспринимать трупы как «бывших живых людей». Название оказывается решающим при определении значения фильма, являющегося не просто документальным боди-хоррором или кровожадным издевательством, но рефлексией над природой разглядывания, над имманентным садизмом, присущим человеческому видению, и над тем, как неизбежно охладевает интерес зрителя по отношению к любым ужасам, увиденным на экране. Де Пальма, как и Верховен, как и Брэкидж, использует насилие критически, не упиваясь им, как того требует жанр, но действуя вопреки рамкам жанра.

В книге «Реляционная эстетика: постпродукция» Николя Буррио задается вопросом: какой может быть форма, реляционная по существу (2016. С. 23)? Не является ли «реляционная форма» плеоназмом? Анализируя творчество французского кинокритика Сержа Данея, Буррио приходит к выводу, что «форма приобретает плотность... тогда и только тогда, когда она запускает взаимодействие людей» (Буррио, 2016. С. 24). Форма — это «лицо» произведения (Там же. С. 26), с которым зритель вступает в диалог. Де Пальму очень часто упрекают в формализме и пренебрежении содержанием, но не является ли формалистская природа фильмов Де Пальмы вызовом зрителю? Не использует ли Де Пальма визуальный эксцесс, чтобы вовлечь зрителя в диалог?

Кино интересует Де Пальму, потому что оно не способно стать абсолютно иммерсивным искусством (ему не хватает реального присутствия исполнителей, присущего театру). Кино обладает охлаждающим воздей-

ствием — мы никогда не забываем, что смотрим фильм. Де Пальма открыто признает брехтианскую природу своих фильмов (*De Palma*, 2003. P. 9). Его интерес к Брехту берет начало в раннем, «годаровском» периоде, к которому относится фильм «Приветствия» (1968) и его неофициальный сиквел «Хей, мамаша!» (1970). Фильмы объединяет интерес к политическим и социальным процессам (Вьетнамская война, торжество общества потребления, распространение порнографии) и бунтарская левая интонация; кроме того, главные роли в обоих фильмах сыграл молодой Роберт Де Ниро.

Один из эпизодов «Хей, мамаша!» — документация спектакля *Be Black, Baby*, иммерсивного действия, во время которого черные перформеры красят белых яппи черной краской, а затем всячески унижают — заставляют их есть малоаппетитную смесь из жбана, отбирают сумочки и кошельки и кричат на них. В общем, обращаются с ними так, как с их предками обращались на протяжении сотен лет белые господа. Психологический прессинг переходит в физическую агрессию, когда одну из женщин насилуют черенком швабры. Кульминация эпизода — появление героя Роберта Де Ниро в форме полицейского, принимающего участие в представлении; арестовывает он не черных перформеров, а измученных белых участников. Кончается эпизод тем, что яппи, получив свои вещи обратно, со слезами благодарности на глазах прощаются с театральной группировкой. Они тронуты пережитым опытом и насилием, совершенным над ними с их же согласия.

В этом эпизоде Де Пальма преследовал две цели: спародировать стиль *cinéma vérite*, использованный при документации спектакля, и одновременно оказать на зрителя мощное эмоциональное и интеллектуальное воздействие. Де Пальма признает, что об-

ратился в этом эпизоде к приему из арсенала Брехта: «В первую очередь, я заинтересован в кинематографе как медиуме; я постоянно держусь в стороне и напоминаю людям, что они смотрят фильм… <…> В „Хей, мамаша!“, например, есть эпизод, в котором вы, очевидно, смотрите нелепую документацию, вам об этом говорят, и вы знаете об этом, но тем не менее вас все равно засасывает. В этом есть некое брехтианское отчуждение: вы осознаете, на что смотрите, и в то же время эмоционально вовлечены» (*De Palma*, 2003. P. 9). Важная черта эпизода, являющаяся ключом ко всей фильмографии Де Пальмы,— это использование ручной камеры и черно-белой 16-миллиметровой пленки, создающих ощущение полной убедительности при совершенной неправдоподобности происходящего. Несмотря на мультимедиальную природу некоторых его фильмов (в «Страсти» задействован широкий набор медиумов — от балета Джерома Роббинса до вирусной рекламы), Де Пальма всегда заинтересован в одном: отношениях зрителя и образа.

Анализ «Страсти»

Драматургический эксцесс. «Страсть» не поддается пересказу — фильм представляет собой не связный нарратив, а цепочку аффектов. Не имеет смысла детально пересказывать фабулу «Страсти», но необходимо обрисовать ее хотя бы в общих чертах. В современном Берлине в условиях жесткой корпоративной конкуренции сталкиваются три сотрудницы рекламного агентства: топ-менеджер Кристин (Рейчел Макадамс), ее прямая подчиненная Изабель (Нуми Рапас) и ассистентка Изабель, Дани (Каролина Херфурт). Женщины унижают, шантажируют, подставляют и убивают друг друга. «Страсть» — это ремейк фран-

цузского фильма Алена Корно «Преступления любви», но, в отличие от любовного треугольника из двух женщин и одного мужчины в фильме Корно, сексуальное напряжение в «Страсти» возникает между тремя женщинами.

Все начинается с рекламы: поместив рекламируемый смартфон с включенной камерой в задний карман обтягивающих джинсов, Дани, по указанию Изабель, проходит по улицам Берлина, ловя похотливые взгляды прохожих. Совет директоров в восторге от видео, на котором мужчины присвистывают, сами того не зная, глядя в камеру смартфона, и выставляют себя полными дураками. Дальше события разворачиваются стремительно: Кристин решает присвоить рекламу, Изабель, чтобы предотвратить это, сливает рекламу на *YouTub*е, реклама становится вирусной, Кристин публично позорит Изабель, Изабель убивает Кристин, Изабель берут под стражу, Дани спасает Изабель от тюрьмы, Изабель отвергает Дани, Дани шантажирует Изабель, двойник (?) Кристин убивает Изабель, Изабель просыпается с трупом Дани, лежащим рядом.

В фильме прослеживается влияние «Начала» Кристофера Нолана и «Малхолланд драйв» Дэвида Линча. Многоступенчатый, мелодраматический, изматывающий нарратив размывает грань между реальностью и сном: фильм имеет линейную драматургическую структуру вплоть до момента, когда Изабель, чтобы справиться со стрессом, начинает принимать снотворное. Де Пальма организует сюжет как матрешку: сон внутри сна внутри сна и т. д. Нарратив обладает избыточностью и высокой степенью (в терминологии Дэвида Бордуэлла) «подавления» (*suppression*) (*Bordwell*, 1985). Зритель постоянно строит догадки по поводу того, что из происходящего является сном, а что — явью. Сюжетные линии бесследно обрываются или не находят развития. Именно вскрытие нарративной

логики, а не обнаружение убийцы Кристин является главной задачей зрителя.

Жан-Пьер Курсодон и Бертран Тавернье в книге «50 лет американского кино» называют восемь мотивов, к которым неизменно возвращается в своем творчестве Де Пальма, в том числе дублирование и умножение (*Álvarez López, Martin*, 2014). На похоронах Кристин появляется ее сестра-близнец Кларисса, которая никак не может быть живой (она умерла под колесами грузовика много лет назад, когда Кристин, засмотревшись в зеркало велосипеда, не успела затормозить). Двойники появляются почти во всех фильмах Де Пальмы в качестве инструмента, усложняющего и без того с трудом удерживаемый в сознании нарратив, маркируя переход в сон или безумие.

Визуальный эксцесс. «В его [Де Пальмы] кинематографе катастрофа возникает в момент, когда видение ослаблено, а ужас локализован в слепом пятне»,— пишут Кристина Альварез Лопез и Эдриан Мартин в сопроводительном тексте к аудиовизуальному эссе [*De Palma's*] *Vision* (*Álvarez López, Martin*, 2014). Основной конфликт в фильмах Де Пальмы — это борьба за зрение. В грандиозной паноптической машине, в которую превратился наш мир, победителем является тот, кто обладает монополией на взгляд. Герои «Страсти» борются за эту монополию самыми грязными способами, применяя разнообразные средства: камера смартфона (с ее помощью Дирк, любовник и подручный Кристин, снимает *home video* с участием Изабель), скайп (с его помощью Кристин демонстрирует Изабель *home video*) и скрытое видеонаблюдение (с его помощью Кристин позорит Изабель перед коллегами, показав на корпоративной вечеринке, ко всеобщему экстазу, видео того, как Изабель врезается в столб на подземной парковке). Образ дает власть (реклама

смартфона, в которой женщины, завладев взглядом, выставляют мужчин идиотами), а доказательство дает контроль (Дани снимает компромат на Изабель, а затем принуждает ее к интимной связи).

Зачастую, вставляя цитату, которую сложно обнаружить, Де Пальма демонстрирует недостаточность знания и субъективного видения. Например, финальная сцена, где Изабель приседает, чтобы поднять букет цветов, а за ее спиной возникает двойник Кристин,— цитата из «Дрожи» Дарио Ардженто. К визуальному эксцессу, используемому Де Пальмой, помимо постоянного цитирования, относятся ракурсная и однокадровая съемка и полиэкран. Альварез Лопез и Мартин отмечают обилие экранов в фильмах Де Пальмы: телевизоры, мониторы, панели, реальные экраны и аллегорические; экран всегда является границей между двумя мирами — персонажи проецируют себя на экран и идентифицируют себя с персонажами на экранах (*Álvarez López, Martin*, 2014). В «Страсти» экраном, на который себя проецирует Изабель, становится сцена — на ней разыгрывается балет «Послеполуденный отдых фавна». Концепция балета Джерома Роббинса заключается в конструировании четвертой стены: танцоры ведут себя так, как если бы вместо зрительного зала перед ними было зеркало репетиционной студии. Ключевая сцена «Страсти» снята в полиэкране:

На левом экране действие (номинально) происходит в театре: Изабель смотрит балет Джерома Роббинса «Послеполуденный отдых фавна». Сцены балета совмещаются с изображением верхней части лица Изабель (мы видим только глаза), и, руководству-

На правом экране действие происходит в доме Кристин: она провожает гостей и прогоняет пьяного Дирка, находит записку, в которой ей предлагают раздеться, принять душ, надеть на глаза повязку и пойти в спальню (то есть лишить себя всего воору-

ясь эффектом Кулешова, мы принимаем за чистую монету, что действие происходит в одном помещении. На самом деле Изабель давно покинула театр и наблюдает за Кристин.

жения: модной одежды, соблазнительного запаха духов и главного оружия — зрения). Кристин принимает душ (цитата одновременно из «Психо» и сцена-шлягер из репертуара Де Пальмы, появляющаяся едва ли не в каждом его фильме), надевает легкий халат и, как и требовалось от нее, идет в спальню. Некто передвигается по дому Кристин (движение камеры напоминает следящую, пенетрирующую камеру из эпизода убийства в «Дрожи» Ардженто).

Балерина, исполняющая роль нимфы, смотрит в объектив одновременно с Кристин. Ее партнер, едва прикасаясь губами, целует ее в щеку. Звучит цитата из Бернарда Херрманна (визжащие скрипки), и на одном широком экране, элиминировавшем оба предыдущих, появляется лицо в маске Кристин, которую Дирк по просьбе Кристин надевал ранее, чтобы заняться с ней любовью. *Zoom in* на маске, переход с крупного на сверхкрупный план. В следующем кадре рука в перчатке перерезает горло Кристин, и маска обагряется кровью. Весь эпизод — чистый аттракцион, лишенный, однако, пропагандистской риторики Эйзенштейна. Используя полиэкран, Де Пальма отчуждает зрителя и не позволяет ему проникнуть вглубь экрана и полностью погрузиться в происходящее. «Тот факт, что два изображения всегда расположены друг рядом с другом, напоминает нам о том, *что это изображения*, и не позволяет нам проникнуть в кадр и забыть

о его рамке, как мы смогли бы сделать в случае единственного экранного изображения», — пишет Дуглас Кизи в книге *Brian De Palma's Split-Screen: A Life In Film* (*Keesey*, 2015). Используя кино как оптическую иллюзию, Де Пальма обнажает искусственность и неполноту нашего восприятия реальности.

Стилистический и жанровый эксцесс. С помощью одежды, которую носят главные героини, Де Пальма создает генеалогию женского фильма: красная блузка на Рейчел Макадамс в одной из сцен, когда она находится в режиме соблазнения, почти точь-в-точь повторяет красную блузку из «Дрянных девчонок» Марка Уотерса. Персонаж Рейчел Макадамс — просто еще одна вариация на тему Регины Джордж, основной антагонистки из «Дрянных девчонок». Де Пальма утверждает, что взял актрису на главную роль именно после того, как посмотрел этот фильм (*Croce*, 2013). Изабель носит только черное, что, вероятно, является отсылкой к персонажу Марлен из «Горьких слез Петры фон Кант» Райнера Вернера Фассбиндера, другого фильма, где также переплетаются сексуальная и властная иерархии. Похожая на солдата, готового к обороне, но стремящаяся быть сексапильной женщиной, имеющая неизвестное происхождение (Дани — немка, Кристин — американка, о происхождении Изабель ничего не сообщается), занимающая промежуточное положение в корпоративной иерархии, Изабель представляет собой идеальный пустой, обезличенный знак — тот самый, который описывал в сочинении «Соблазн» Жан Бодрийяр: «Затягивают и поглощают нас единственно знаки пустые, бессмысленные, абсурдные, эллиптичные, лишенные всякой референции» (Бодрийяр, 2000. С. 139). У Кристин и Дани есть мощное модное присутствие — нарочитый шик первой (шарфы, платья, широкие брю-

ки, идеальные макияж и прическа) и евротрэш второй (вещи с леопардовым принтом, короткие джинсовые шорты, высокие каблуки, пурпурная кожаная мотоциклетная куртка). При этом обе используют свои тела и одежду для соблазнения Изабель, поскольку видят в ней потенцию для захвата, заполнения, означивания пустого знака. Кристин хочет полностью поглотить идентичность Изабель, Дани влюблена в нее без памяти. Удивительно, но Де Пальме удается субверсировать даже *product placement* — надкусанное яблоко, товарный знак фирмы *Apple*, изображенный на крышке макбука, крупным планом которой открывается фильм, знаменует начало соблазна.

Модные вещи не просто признак роскоши, они играют важную роль в повествовании. С шарфом Кристин, превращенным в фетиш, связана целая история. По сути, путешествие шарфа — короткий пересказ фабулы фильма. В финале первой сцены Кристин повязывает шарф на шею Изабель, пытаясь втереться в доверие. После съемок рекламы запыхавшаяся Изабель стягивает шарф и дает его подержать Дани; влюбленная в нее ассистентка нервно перебирает его в руках. Затем шарф всплывает в связи с расследованием убийства Кристин: Дани находит шарф в шкафу Изабель, и ту освобождают. Другой шарф, окровавленный, который Изабель заранее поместила в автомобиль Дирка, становится основанием для ареста.

Начиная с первой сцены, где Изабель и Кристин пьют водку «Столичная» и сплетничают, героини постоянно находятся в состоянии измененного сознания. В какой-то момент Изабель начинает употреблять снотворное, и «Страсть» приобретает нуаровые очертания: ракурсы «валятся», освещение приглушается, экран пересекают длинные диагональные тени от жалюзи, музыка становится напряженнее. Но во время обличающего рассказа Дани становится ясно, что

на самом деле никаких таблеток не было — Изабель употребляла плацебо, которое выдавала за настоящее снотворное. Пульсирующая, извивающаяся, как живой организм, «Страсть» играет со зрителем, принимая самые разные формы — от пугающей до комической: все сцены, где «Страсть» имела очертания нуара, были лишь игрой Изабель с окружающими ее персонажами и игрой фильма со зрителями в зале.

Как и многие другие фильмы Де Пальмы, «Страсть» исследует феномен *femme fatale*. Кристин пытается превратить Изабель в роковую женщину, но та всячески противится: она по-прежнему носит только черный, несмотря на то что Кристин предложила ей красные туфли и помаду. А когда она убьет Кристин, то не сможет успокоиться: призрак Кристин будет преследовать Изабель во снах. Изабель только играет в *femme fatale*, она никогда (даже совершив убийство) не становится ею на сто процентов — Де Пальма постоянно снижает уровень пафоса, присущий *femme fatale*, с помощью приемов из слэпстика: например, когда Изабель врезается на автомобиле в столб.

Кэмп, как кислород, питает кровеносные артерии «Страсти»: диалоги состоят из сплошных панчлайнов («Our smartphone has to be the smartest», «No backstabbing, just business», «I used to want to be amired, now I want to be loved»). И если остаются сомнения по поводу того, всерьез все это или нет, достаточно услышать, с какой интонацией Рейчел Макадамс произносит фразу «You are crazy, I love it». Именно за счет того, что фильм невозможно воспринимать всерьез, Де Пальме удается занять дистанцию по отношению к отображаемым событиям. Таким образом, главный поворот «Страсти» — жанровый: то, что по всем трейлерам, постерам и жанровой характеристике и синопсису на IMDb является неонуаром, на самом деле оборачивается едкой сатирой. Используя полистили-

стическую природу кэмпа, Де Пальма постоянно меняет регистры и интонацию. Благодаря жанровому полиморфизму «Страсть» может оказаться в глазах зрителя как триллером, так и черной комедией — все зависит от насмотренности и интуиции. В конце концов, одна из ключевых особенностей кэмпа заключается в том, что о нем нельзя теоретизировать — его можно только чувствовать (Зонтаг, 2014).

Выводы

В пассаже про хичкоковский обмен преступлением Жиль Делез пишет: «У Хичкока преступление не совершают: его возвращают, отдают или им обмениваются... Отношение (обмен, дар, возврат...) не довольствуется охватом действия, оно проникает в него заранее и со всех сторон, превращая его с необходимостью в символический акт. Имеются не только действие и его субъект, убийца и жертва; всегда есть некто третий, и не только случайный или мнимый, каким можно назвать невиновного подозреваемого, но третий фундаментальный, который формируется самими отношениями» (Делез, 2013. С. 231). У Де Пальмы, прямого наследника Хичкока, таким третьим становится сам зритель. Именно зрителю остается решать, что из увиденного было правдивым. Это чистый дар преступления, которым Де Пальма делится со зрителем. Зритель может перекомбинировать фильм, пересмотреть, увидеть нечто новое; зритель вовлекается в активный диалог, но не полностью погружается в материал, а дистанцируется за счет кэмповой природы фильма.

На зрителя обрушивается массив спрессованной информации, которую он, по мере того как развертывается фильм, уже не в состоянии контролиро-

вать. Как снежный ком, «Страсть» обрастает смысловыми слоями: это корпоративная сатира, «женский» фильм, умопомрачительный пастиш из Нолана, Фассбиндера, Линча, Ардженто, Хичкока, олдскульного нуара и фильмов самого Де Пальмы, выступающего программистом форм, демиургом, серийным убийцей из джалло, переворачивающим, как стеклышки в калейдоскопе, все перечисленные фильмы аккуратными движениями рук в кожаных перчатках. Гротеск и эксцесс блокируют возможность зрительской идентификации и создают искусственное пространство с ходульными персонажами-схемами. В «Страсти» режиссеру необходима доля отстранения, чтобы занять критическую позицию по отношению к эпохе повсеместно циркулирующих образов (Дани собирает улики на древнем одноразовом кнопочном телефоне, который оказывается надежнее любого суперсовременного, но уязвимого гаджета с выходом в интернет).

Наше бессознательное — безбрежный культурный океан, в котором плещутся фильмы, видеоигры, книги, комиксы, музыка, сводки новостей, рекламные билборды и рекламные ролики, журнальные статьи, словом, все то, что мы, хотим того или нет, привыкли потреблять по дороге в транспорте, двигаясь по улице, приготовляя ужин дома. Де Пальма показывает, как нас контролирует не только кинематограф, но любая визуальная продукция. Все, что у нас есть, — наше субъективное видение, но даже его может быть достаточно, если распоряжаться им с умом и фильтровать информацию. У Де Пальмы выживают только те, кто берет свое зрение под контроль, например молодые люди из «Ярости» (1978). Фильмы Де Пальмы — это один большой рекламный проспект нашего бессознательного, показывающий, как много мы знаем о мире и как мало мы на самом деле знаем о нем. Идеальная иллюстрация тому — финаль-

ная сцена «Роковой женщины»: камера совершает *zoom out* от фото, на котором запечатлен фрагмент парижской площади, чтобы продемонстрировать целую фреску из фотографий, на каждой из которых изображен один из фрагментов площади. Де Пальма настаивает на постоянной ревизии видения; он использует классический троп детектива, когда в финале следователь (или преступник) подробно объясняет, что произошло на самом деле.

Склонность Де Пальмы к фрустрации ожиданий часто не находит отклика среди неподготовленного (и даже среди подготовленного) зрителя. Но ожидания тех, кто готов смириться с намеренной нелепостью его сюжетов, с наполовину серьезной и наполовину шуточной интонацией, Де Пальма оправдывает во сто крат. Первая крупная работа Де Пальмы, *The Responsive Eye* для MoMA, оказалась пророческой. Режиссер предсказал эпоху постправды и на протяжении следующих 50 лет продолжал настаивать на том, к чему призывает название его самого первого фильма: чтобы зрительский глаз стал отзывчивым. Вуайеризм имманентно встроен в кинематограф, и его невозможно побороть. Более того, вуайеризм имманентно встроен в наши жизни, и от взгляда Другого никуда не скрыться. Но можно вернуть ему этот взгляд, что и показывает смелый, смешной, страшный, эстетский, пошлый и попросту завораживающий кинематограф Брайана Де Пальмы.

Литература и источники

Бегалинов А. (2013) «Педагогика перцепции», или Кинофилософия Ж. Делеза // Философия образования. № 4.
Бодрийяр Ж. (2000) Соблазн. М.
Буррио Н. (2016) Реляционная эстетика. Постпродукция. М.
Делез Ж. (2013) Кино. М.

Зонтаг С. (2014) Заметки о кэмпе // Против интерпретации и другие эссе. М.
Фишер-Лихте Э. (2014) Эстетика перформативности. М.
Álvarez López C., *Martin A.* (2014) [De Palma's] Vision // MUBI.
Bordwell D. (1985) Narration in the Fiction Film. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
Croce F. (2013) Brian De Palma on the Making of Passion // Slant Magazine.
De Palma B. (2003) Interviews Ed. by Laurence F. Knapp. Jackson: University Press of Mississippi.
Gray D. (2016) On Movie Dreams and De Palma's Passion // Fandor.
Keesey D. (2015) Brian De Palma's Split-Screen: A Life In Film. Jackson: University Press of Mississippi.
Plummer W. (1984) Despite His Critics, Director Brian De Palma Says Body Double Is Neither Too Violent Nor Too Sexy // People.

BLOOD BANK: THE ECONOMY OF VISION IN BRIAN DE PALMA'S PASSION

Mikhail Zakharov (e-mail: mikhailzakharov1996@gmail.com). VGIK (Moscow, Russia).

The article explores the purpose of the excess in Brian De Palma's *Passion* (2012). The author examines the means by which De Palma changes the usual mode of perception. The article focuses on the concept of *the vision* in the context of the director's filmography, the excess on different levels (narrative, visual, stylistic, genre), and the connection of the ethics and the economics of the image in Brian De Palma's films.

Keywords: Brian De Palma, excess, violence, perception.

JEL: Z1

Слепота зрителя и гипотипозис кино

Мария Грибова

Грибова Мария Владимировна (e-mail: marvlagri@gmail.com), магистр, старший лаборант Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

В статье рассматривается возможность функционирования гипотипозиса в кино и через него — радикальных режимов ви́дения, в которых традиционная позиция зрителя подвергается сомнению, а сам он оказывается не тем, кто зрит.

Методологическое основание исследования выстраивается в ориентации на риторическую традицию, расширение которой придает кантовская аналитика схемы в «Критике чистого разума» и «Критике способности суждения».

Ключевые слова: кино, гипотипозис, слепота, невидимое.

JEL: Z11

В фильме А. Вирасетакула «Кладбище великолепия» (2015) есть сцена, где две фигуры — девушка и хромая женщина — медленно движутся между смоковниц и тиковых деревьев по высохшей, побуревшей листве; они переговариваются, но слова, казалось бы, произносимые девушкой, принадлежат не ей, а тому, кто созерцает на месте этих одомашненных джунглей здесь же стоящий в собственной невидимости королевский дворец. Нарратив фильма может объяснить:

девушка — медиум, через чье тело с женщиной говорит солдат, подверженный странной болезни, то и дело повергающей его в непробудный сон. Падение в сон парализует тело в видимом мира, но упрощает и освобождает его перемещение в невидимом мира — не какого-то иного, но того же самого. Но полагаться на такое объяснение было бы опасно, ибо слова, присущие спящему, не исчерпывают речь, исходящую из уст героини, — речь не принадлежит ни медиуму, ни солдату. Она не является внедиегетической, но и не отсылает к закадровому пространству. Оставаясь никому не приданной и так — не выданной, эта речь реализует особую возможность. Провожая девушку и женщину через разреженный лес нагих стволов без ветвей, пролагая путь по незримому дворцу, обладающему своей собственной, четкой и строгой пространственной организацией, речь описывает то, что здесь *есть*: комнаты, непохожие друг на друга; залы и коридоры; элементы интерьера; речь предупреждает о порогах и низких потолках, с которыми должны считаться бредущие среди деревьев женщины, — пригибать голову, переступать, протискиваться. Речь высказывает не предстающее перед глазами так, что оно вдруг приобретает плотность воспринятого в ощущении. Она открывает ви́дение без видимого.

Попытка определить природу этой странной прогулки позволяет вспомнить об одном изобретении риторики, чью историю давно сопровождает проблема показывания без возможности показать. Это изобретение — гипотипозис, то есть фигура наглядного изображения, которая позволяет вербальными средствами не только передавать визуальное, но и в отсутствие самого визуального воздействовать так, как воздействует собственно видимое. В пределе словесного высказывания гипотипозис работает как компенсирующая надбавка: описание так усиливается, что делает от-

сутствующее (должное быть видимым, видимое в восприятии) присутствующим (наличным, обозримым), но не с помощью восстановления (ведь описываемое никогда прямо не имелось перед глазами, чтобы сперва пропасть, а затем вернуться) и не с помощью покрытия (описываемое не станет посредством усиления визуальным, но лишь получит возможность произвести впечатление рассматриваемого), а именно путем смещающего замещения. «Гипотипозис *как бы* [курсив мой.—*М. Г.*] являет их [вещи] перед нашими глазами» (Женетт, 1998. С. 211). В выясняющемся «*как бы*» не стоит искать свидетельство иллюзорности производимого гипотипозисом эффекта, но стоило бы обратить внимание на его временность, обратимость*. «*Как бы*» указывает на то, что гипотипозис работает подобно тумблеру, который всегда можно перевести в прежнее положение, а значит, он действительно является приемом—чистой инвестицией в текст.

Неизбежные различия, возникающие при обсуждении вербальных и визуальных текстов, требуют осторожного отношения к возникающей между описанной сценой из «Кладбища великолепия» и риторической фигурой аналогии. Однако, несмотря на требования осторожности, не стоит пренебрегать открытием подобного взгляда, ведь невозможность применения идентичных аналитических решений к разным медиумам в местах их пересечения не только констатирует наличие препятствий, но и указывает на потенции каждого медиума в отдельности, которые

* Так, определение гипотипозиса как фигуры, делающей отсутствующее присутствующим, не учитывает, что она равно содействует противоположному процессу: текст, чья наглядность в объективном восприятии обеспечивается только формами, цветом и размером букв, приобретает визуальное измерение лишь благодаря тому, что очертания букв не просто отступают, но скрываются под толщей слов.

становятся заметными лишь в пограничных зонах. Так, первоначально кажется, что в кино гипотипозис не имеет смысла, поскольку здесь всегда уже есть видимое. Должное быть приведенным ко взгляду может быть приведено непосредственно, визуально воплощено и воспринято без участия представления. Здесь не имеется предваряющей нехватки, следовательно, нет и необходимости создавать видимость видимого, ведь оно уже дано и затрагивает зрителя. Но все изменяется, когда долженствование отменяется: так, невидимому дворцу Вирасетакула не требуется обналичивание, и речь не принуждает представлять, скорее, препятствует — она не восстанавливает утраченное, не побуждает конституировать несуществующее и даже сама скрадывает, описывая королевские покои сдержанно, но притом замечая их небывалость. Цель «сделать зримым» более не преследуется, но фигура гипотипозиса задействуется для удерживания того, что находится в специфическом модусе, сохраняясь между «есть» и «нет». Незримый дворец, очевидно, есть, но он остается в негативности (которую нельзя путать с тривиальной отрицательностью) собственной незримости, невыданности; его необходимо увидеть, не задействуя объективное зрение или его субституты вроде имагинации; более того, его возможно увидеть лишь так, ибо любое приведение к наглядности сведет все строение к несуществованию, в котором уже не удерживается тонкость модальности «нет». Тогда гипотипозис, в рамках риторики функционирующий как прием, становится своего рода субверсией*, обслуживающей уже не структуру произведения, но саму

* Субверсией называют в том числе намеренный отказ от приема с целью обмана ожиданий аудитории, что, необходимо отметить, должно автоматически превращать ее в такой же прием, но иного порядка.

способность восприятия смотрящего. В кино, где отсутствует требование демонстрации, а то и вовсе налагается запрет на нее, гипотипозис, будто бы неукоснительно соблюдая этимологическое предписание*, свергает устоявшийся режим отношений с видимым, осуществляет *под*рыв, *нис*провергает его, но притом делает это тихо, *изнутри*: план поддающегося рассмотрению есть, есть план слов, описывающих то, что от взгляда скрыто, однако их скрещение не уничтожает сокрытое видимостью, подвергая, таким образом, статус зрителя — того, чьей превалирующей способностью считается способность видеть, — сомнению. В фильмическом пространстве гипотипозис теряет свою навязчивость, и его более нельзя назвать «фантазмом», изображающим вещи «во всем блеске вожделения» (Барт, 1989. С. 397), обнаружить связь с ενάργεια (Эко, 2016. С. 224) или с резкостью констатации заявить: «Гипотипозис: неотвязная мысль о предмете любви» (Женетт, 1998. С. 215). Однако именно утрата манифестационности и обеспечивает изменение регистра просмотра, выводя к той упомянутой пограничной зоне, где открываются неочевидные потенции.

Так появляется понимание, что кино, казалось бы действующее лишь в сфере наглядного, дает зрителю возможность смотреть его, ничего не предлагая окидывающему и схватывающему взору. Речь в «Кладбище великолепия» призывает довериться, но не настаивает, не совершает насилие, но *позволяет* ослепнуть, то есть утратить привычное зрение, которое заставляет окружающее становиться, представать и удерживаться**.

* От лат. subversiō — свержение, опрокидывание, низвержение, поражение.

** Впрочем, необходимо отметить, что в случае кино оказывается сложным вообще говорить о привычном способе зрения. Просмотр, если он случается, случается вопреки любо-

му обобщению и предустановке, которые навязывает полученный во внедиегетической действительности опыт. Такое «если случается» обладает феноменолизирующей силой, оно превращает просмотр в событие, сингулярность, где находящийся у экрана встречается с интенсивностью данности, которая, однако, не фиксируется, не кумулируется, не сохраняется. Ибо экран открывает некий сейчас уже-существующий мир, который тем не менее не совпадает с миром, где «Я» пребывает до или после просмотра; он открывает мир, который всегда как будто бы сразу-развернут, но в такой сразу-развернутости предстает не выданным в ограниченной своей ясностью цельности и, будучи так собранным и сдержанным в фильмическом, не просит реконструкции или достраивания. И здесь-то оказывается, что зритель уже не имеет возможности обходиться с тем, что открывает ему экран, обычным властным способом: еще до того, как смотрящий вошел в кино, с ним нечто произошло. Это предваряющее событие и есть ослепление, в котором субъектность «Я» разрушается или, лучше, стирается.

Не стоит, однако, думать, будто бы она стирается в нападении кино, его гипнотическом воздействии: «Я» негласно, вне непосредственного воления, заранее принимает эту утрату. Экран, плоскость которого сопротивляется привычному оглядыванию и одновременно образует в окружающем пространстве разрыв, вводя углубление, открывая совершенно иное пространство, заставляет взгляд упираться, задерживаться и обнаруживать собственное место, которое будет относительным как этой плоскости с его лишь теперь видимым пространства, так и действительности «Я». Относительность, каждый раз заново определяемая, в качестве руководящего принципа препятствует обращению к уже имеющемуся опыту ви́дения. Чтобы видеть кино, недостаточно сменить оптику, забыть об экзегетическом мире — необходимо именно ослепнуть, то есть перестать иметь что-то, кроме обретающегося на экране, всегда уже-данного, но постоянно стирающегося.

Значит, просмотр, если приближаться к его событийности, уже начинается с ослепления; анализируемый же случай продуцирует его новое свершение. Тогда первое ослепление, ослепление «на пороге», — та неразличимая малость мгновения, что западает между констатирующим, ничего на самом деле не видящим, «я вижу то, то и это (читай: репрезентированные объекты на экране, поддающиеся идентификации с объектами, презентируемыми действительностью наблюдающего субъекта)» и извечно запаздывающим «я смотрю

Принимаемое — в согласии *не* видеть дворец — ослепление содействует приходу ви́дения, которое более не имеет в виду обналичивание образов для рассмотрения их глазом, но способствует специфическому пребыванию (без какого бы то ни было размещения) в невидимом. И в описанной сцене хромая женщина, слышащая речь вместе со зрителем, подвергается такому открывающему и позволяющему ослеплению, одновременно будто бы отыгрывая роль самого смотрящего и становясь вторым проводником в невидимые королевские покои. Однако полагаться на нового провожатого не следует, за ним нельзя следить, ведь преднамеренное наблюдение за происходящим на экране фиксирует зрителя в его стабильной, постоянной и оттого безнадежно замкнутой позиции субъектности, из которой он только и способен, что властно манифестировать: «Я смотрю кино». Так и сама женщина с робким, но все же сомнением относится к первым словам, но после поддается: сперва притворяется, что способна видеть дворец, имитирует движения, руководит своим телом согласно предупреждениям речи, а затем — вдруг — во дворец переносится и, все еще находясь среди фиговых деревьев, получает возможность созерцать великолепие залов, имея в непосредственной наличности лишь скрученные листья на земле.

О том же свидетельствует опыт смотрящего: у меня возникает чувство, питаемое ощущениями, которые не имеют объективных катализаторов. Когда я попадаю в невидимый дворец, начинаю чувствовать,

---

кино», обеспечивая, таким образом, возможность просмотра и позволяя состояться ви́дению кино. Второе ослепление, например в сцене из «Кладбища великолепия», плавно наступает, медленно и незаметно приходит, открывая в самом ви́дении кино потенции радикальных режимов, в которых смотрится то, что уже не просто существует только на экране в собственной единичности, но вовсе не располагается на нем.

что он — не предание, что он есть и здесь, я в нем. Я не имею ни конкретного образа его комнат, ни абстрактного представления о них. И вместе с тем у меня есть чувство пространственности, подкрепляемое ощущением, точнее, зафиксированной сменой ощущений: пока девушка и женщина бродили по лесу, на меня воздействовал будто бы набившийся между лысых стволов воздух; когда же мне стало возможным перенестись во дворец, воздействовать стал воздух, словно обрамленный стенами. Однако даже при обострении этих связанных с пространственностью ощущений говорить именно о ви́дении, когда видимого нет и ничто не поддается рассмотрению, представляется возможным, если не сказать, непременным, ведь ви́дение определяется вовсе не тем, что основным органом восприятия выступает глаз, а тем, что оно посредством сцепления дальнего и близкого в хиазм способно поддерживать отношения (с чем угодно), не пренебрегая отсутствующим, тем, чего «нет», и включая его в зону о(т)клика. Суть, разумеется, не в умении наблюдать за призраками или созерцать собственные галлюцинации, но в открытости и способности обращаться с тем, что избегает объективного восприятия и является лишь в негативности. При встрече с невидимым ви́дение позволяет «Я» удерживаться — зависать — в странном промежутке, который не имеет различимых образов, но и не функционирует в поле чистых понятий.

Здесь обнаруживается новый смысл гипотипозиса, уже не имеющий отношения к риторике. В параграфе «О красоте как символе нравственности» из «Критики способности суждения» (1994) И. Кант констатирует необходимость созерцания для доказательства реальности понятий и вводит гипотипозу как чувственное воплощение для априорных понятий рассудка и разума, какие не могут быть сопровождены реальными

примерами, подходящими для эмпирических понятий. Гипотипоза, соответственно, различается на схему и символ: схема дает априорное созерцание для понятий рассудка посредством прямой демонстрации, символ — опосредованное изображение для понятий разума при аналогизирующем содействии способности суждения, которая применяет правило рефлексии к другому предмету, не совпадающему с чувственной данностью, но к ней обращающейся. В качестве символа Кант предлагает ручную мельницу, которую рефлексия адресует к представлению о монархическом государстве, где господствует абсолютная власть. Наглядное же воплощение схемы в этом параграфе не дается, однако ранее Кант несколько раз упоминает о природе как схеме, но поскольку такие упоминания включены в описания принципа аффицирования возвышенным, то, во-первых, природа выступает схемой для идей, а во-вторых, используется при «напряжении воображения в его усилии» (1994. С. 104) и — что более откровенно — лишь «*как бы в качестве* [курсив мой. — *М. Г.*] его [сверхчувственного] схемы» (С. 168). Присовокупляя к этому формулировку непререкаемого закона работы рефлексивной способности суждения, в соответствии с которым она действует «*технически*, не чисто механически, словно инструмент, управляемый рассудком и чувствами, а с *искусством* [курсив мой. — *М. Г.*]» (Кант, 1994. С. 347) и так отличается от определяющей способности суждения, действующей как раз схематически, становится очевидным, что приближаться к схеме требуется со стороны «Критики чистого разума» (Кант, 1964).

Возвращение к первой «Критике» имеет своей причиной не только назойливое стремление уточнить букву третьей, но и интуицию, согласно которой анализируемое событие просмотра имеет отношение именно к схеме, а не к символу. Так, в параграфе

«О схематизме чистых рассудочных понятий» Кант определяет схему как «формальное и чистое условие чувственности, которым рассудочное понятие ограничивается в своем применении» (1964. С. 222). Схема позволяет подводить все множественные примеры эмпирического созерцания в их разнообразии и несовпадении под одно и то же понятие: чтобы все треугольники, тупо-, прямо-, остроугольные, понимались именно как треугольники, необходимо существование схемы, которая никогда не воплощается полностью и до конца ни в одном из реальных вариантов. Здесь сразу же становится ясно, что схема из первой «Критики» не совпадает со схемой из третьей, поскольку одна относится к способностям познания субъекта, тогда как другая, будучи тоже связанной с работой воображения, подразумевает некий результат этой работы. Схема, обеспечивающая функционирование определяющей способности суждения, то есть возможность восприятия и последующего понятийного схватывания данных, «есть всегда лишь продукт воображения» (Кант, 1964. С. 222), который не может быть объективирован в конкретное, единичное представлений (образ)*; схема же как гипотипоза должна быть именно объективирована, поскольку она есть «изображение *subjectio sub adspectum*», наглядное изображение несмотря на то, что дает понятию «соответствующее *априорное* [курсив мой.— *М.Г.*] созерцание» (Кант, 1994.

* В подобном описании между «продуктом», с его подразумеваемой оформленностью и готовностью, и тем, что не поддается объективации, может возникнуть противоречие. Однако решению должно содействовать понимание воображения исключительно в кантовских терминах, то есть как того, что не определяется по принципу сознательной имагинации, фантазирования, а является «слепой, хотя и необходимой, функцией души» (Кант, 1964. С. 173), способность, которая «есть спонтанность» (С. 205).

С. 193). Однако, несмотря на явное различие, уход к схеме из «Критики чистого разума», то есть схеме, как бы «встроенной» в нашу способность относиться к окружающим явлениям, не выглядит напрасной тратой сил и времени и питает мысль даже вопреки тому, что материал, для которого она призвана,— кино—скорее, должен был бы анализироваться в логике «Критики способности суждения».

Так, важным для размышления об опыте живого столкновения с невидимым оказывается то, что схема, которая «есть, собственно, лишь феномен или чувственное понятие предмета, находящееся в соответствии с категорией» (Кант, 1964. С. 226–227), сообразуясь с определяющей способностью суждения, подводит данные восприятия под *уже имеющееся* понятие. Это важно, поскольку в случае гипотипозиса в кино, в частности описанной сцены из «Кладбища великолепия», не имеется никаких объективных ощущений, полученных непосредственно органами чувств, за исключением слышимой речи, проговаривающей убранство неявленного дворца. Факт вхождения смотрящего в королевские залы блокирует механизм рефлектирующей способности суждения, поскольку здесь нет никаких представлений, которые было бы необходимо аккумулировать и удерживать в бесцельной игре подбирания соответствующего понятия. Есть лишь артикулируемые речью понятия (очевидно, не априорного характера, какой требует производство схемы-гипотипозы), не ищущие конкретных воплощений в предметности, но притом и не застревающие в плане выражений, «которые не содержат ничего принадлежащего к созерцанию объекта» (Кант, 1994. С. 194). Так, лишенные всякой метафоричности слова, звучащие из уст девушки в «Кладбище великолепия» («это таз для ног, он сделан из розового мрамора»), соединяясь с планом небольшого участка земли, освещен-

ного пробивающимся солнцем, позволяют воспринять *это розовое* в буром опавших листьев, не репрезентируя ни таз, ни мрамор, ни даже розовый отсвет. Здесь случается невоспроизводимая и не поддающаяся приготовлению встреча с располагающимся в безместии истоком потенций, ни одна из которых не претворяется в замирающую при своем приобретении материю. Это напоминает открытие схемы, той «монограммы чистой способности воображения *a priori*» (Кант, 1964. С. 223), которая зависает между понятиями и ощущениями, не исчерпываясь ни теми ни другими*.

Суть, разумеется, не в том, что визуальность кино позволяет выдать схему, но в том, что просмотр, в котором в событии ослепления снимается весь предыдущий опыт (и собственно, опыт как нечто, что имеет действительные внешние факторы его формирования), а даруемое ви́дение предстает чистой неконвертируемой сингулярностью, позволяет приблизиться к тем самым «монограммам», узлам концентрации, лишь оторвавшись от которых можно вернуться к понятию или эмпирическому примеру. Невидимость дворца переживается мною именно как чистое созерцание, которое, с одной стороны, не может быть вычленено (и следовательно, воспроизведено) из того множества явлений, ему предшествовавших, однако не способных его подготовить; а с другой — не может быть отторгнуто от меня как переживающего его в полной безотносительности. Слабая сила ви́дения невидимого кроется в проницании устойчивых пластов без стремления вырваться за их пределы, осуществить трансгрессию; наоборот, она обеспечивается попаданием в «буферную» зону неразличимого, кумулируемого не только

* Собственно, эта промежуточность схемы, ее необъективируемость и именно что схематичность не позволяют согласиться с предлагаемым Х. Арендт объяснением видеть в ней платоновскую идею или хотя бы «нечто вроде образа» (2012. С. 142).

бесцельно, но и безрезультатно, обеспечивающего работу этих самых пронизанных реальностей. Так кино интенсифицирует восприятие, позволяя не столько выходить за рамки своих возможностей, сколько, наоборот, входить, возвращаться и углубляться в пространства собственных способностей.

Литература и источники

Арендт Х. (2012) Лекции по политической философии Канта. СПб.: Наука.
Барт Р. (1989) Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс.
Женетт Ж. (1998) Фигуры. В 2 т. Т. 1. М.: Изд-во им. Сабашниковых.
Кант И. (1964) Сочинения. В 6 т. Т. 3. Критика чистого разума. М.: Мысль.
Кант И. (1994) Сочинения. В 8 т. Т. 5. Критика способности суждения. М.: Чоро.
Эко У. (2016) О литературе: эссе. М.: Издательство АСТ: CORPUS.

SPECTATOR'S BLINDNESS AND HYPOTYPOSIS OF CINEMA

Maria Gribova (e-mail: marvlagri@gmail.com). Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).

The article considers the possibility of hypothyposis functioning in cinema and radical modes of vision, in which a traditional position of a viewer is questioned.

The methodological basis of the research is built in an orientation toward a rhetorical tradition, the Kantian analytic of a scheme in "The Critique of Pure Reason" and "The Critique of Judgment" gives a new extension.

Keywords: cinema, hypotyposis, blindness, invisible.

JEL: Z11

Automatic Subject, Character Mask, and Robots

Artificial Intelligence as a Representation of the Technology Paradox in Post-Industrial Capitalism

Elisa Cuter, Manuel Disegni

Elisa Cuter, PhD Student, Freie Universität Berlin (e-mail: elisa.cuter@gmail.com).
Manuel Disegni, PhD Student, Università degli Studi di Torino (e-mail: uovo.gallina@gmail.com).

Through an analysis of Alex Garland's film *Ex Machina* (2015), we propose to read our society's ambiguous relationship with the technological development symptomatically expressed in science fiction as an illustration of two key concepts of Marx's *Capital*: that of the automatic subject, and that of the character mask, employed in order to summarize the process by which, as machinery develops an independent will and begins to act as a subject, men and women start to objectively act as its functions, hence losing their status of subjects.

Keywords: artificial intelligence, technology, consciousness, power, Marx, dramaturgy, science fiction.

JEL: B, O, P, Z

Every actual decision needs two elements: consciousness and power. What guarantees that these two elements can be held by the same hands, and, therefore, that actual *decisions* can be made?

Ex Machina (2015), written and directed by Alex Garland, tells the story of Caleb, a young employee at

leading search engine company Blue Book, who finds himself in the position of making a dramatic choice: he can either free AVA, an attractive "gyndroid" who fascinates him with her thrilling will to live, or collaborate with his boss Nathan, who is AVA's creator and tyrant. Nathan is a genius programmer and mysterious internet tycoon who, in the secrecy of his futuristic and isolated mansion/laboratory surrounded by glaciers, is developing an artificial intelligence, while Caleb is a decent, honest guy, even a little unwary. Without knowing why, he finds himself at a historical crossroads, one that heralds machines' emancipation, their achievement of independence from their human creators and manufacturers, which could imply the beginning of a new era. As Nathan says: "One day the AIs are going to look back on us the same way we look at fossil skeletons on the plains of Africa. An upright ape living in dust with crude language and tools, all set for extinction." Despite the historical and universal implications of Caleb's choice, the dramatic tension of the film does not hinge on his dilemma, but rather on the uncertainty that accompanies the audience until the very end of the movie. The question that grabs viewers is not, in fact, which decision he will eventually make. Much more important and decisive is to understand whether or not Caleb has any power to actually make a decision. Is he the sovereign of his will, truly free to decide? Or could it be that this is just an illusion, and Caleb is nothing but a cheated victim, a mere puppet in the conflict between AVA and Nathan? The Prometheus of a new, supreme species, or just a useful idiot? This second hypothesis brings about a second dramatic tension. If Caleb is deceived, who is the one cheating him, manipulating him and taking advantage of his feelings and human flaws? Is it AVA, who sees in him a tool to free herself and avoid the "upgrade" Nathan is planning for her, which would delete her current personality and memory, essentially resulting in

her death? Or is it the cynical Nathan, faithful exclusively to his research and obviously prepared to exploit Caleb's loneliness and kind heart to test his robot's intellectual and emotional abilities, just as he did in order to create it, extracting private data from the population through his search engine?

In the context in which it appears for the first time (in chapter 4 of Marx's *Capital*), the expression "automatic subject" refers to the nature of value, that is, the core concept of classical political economy. In subsequent chapters, though, the expression increasingly finds more concrete meanings and embodiments. What at first seems like a figure for critiquing the economy later becomes a necessary paradigm to understand the ambiguous function of technology in a capitalist society. For the sake of brevity, let's jump from chapter 4 to chapter 13. In this chapter, it is no longer concepts by Ricardo and Smith that are at stake, but rather the factual reality of big industry in the nineteenth century. We find the automatic subject again here, not in the metaphysical guise of value, but in the concrete and metallic form of machinery. Machines, the unitary element of automated production, replace workers with a mechanism. At this stage of the production force's development, the steam engine provides a moving energy completely emancipated from the limits of human physical effort. The cooperation of the labour process has become merely the systemic cooperation of machines, and every subjective or human element has been detached by the organization of the production process.

Garland's film has the narrative structure of a thriller, set almost entirely inside the mansion that belongs to Nathan, the genius who programmed the algorithm for his search engine at age 13. The very short backstory shows the exciting moment when Caleb, a young employee of Nathan's enterprise, sitting at his office desk, finds out that he has been selected to spend a week at his boss's

estate. From the very beginning Nathan and Caleb are presented to the audience as opposite — though weirdly complementary — figures. The moment Caleb, shy and clumsy, arrives, he finds Nathan, robust and outgoing, busy with a morning workout session. "Can't we just be two guys, Nathan and Caleb, not the whole employer/employee thing?" Nathan asks him, striving to establish an informal relationship based on some sort of virile complicity. However, after making him sign a contract of absolute confidentiality, he reveals very quickly the real reason he brought Caleb there. Nathan is working on a visionary and top-secret project: the creation of an AI, an artificial intelligence. He expects Caleb to test the machine he created. This will be a Turing test, in which Caleb must tell Nathan whether the machine is believable as a human being. That is how Caleb comes to meet AVA, a vulnerable and attractive gyndroid he feels drawn to from the very start. Her character seems designed precisely to evoke in the audience the very same feelings that Caleb soon develops for her: viewers are encouraged to root for the love story between them, and to feel outraged by the way Nathan treats AVA (and the Asian gyndorid he exploits as a sex slave); the audience ultimately falls in love with this pure and victimized creature. While the seductive abilities of AVA are made a theme of the film, however, the unusual nature of such a specific Turing test is also openly discussed: as Caleb himself notes, in its traditional form a Turing test requires the examiner to be ignorant of the nature of the interlocutor he is supposed to be testing. Caleb, instead, knows from the very beginning that AVA is a robot: her circuits are plainly visible in her body, and Caleb can never forget nor ignore the fact that she is a machine. This could imply a meta-cinematographic metaphor (films are also fictions which work through a suspension of disbelief: even if we know that what we are watching is not real, the reactions it evokes are nonetheless

authentic). But there is another reflection which may be more useful to our allegorical reading of the filmic text. This concerns Caleb's predictability. In the film, we observe the dynamic between two supposedly free-willed subjects: the two humans, Caleb and Nathan. Viewers are personally called upon to make a decision—which of the two to trust?—in order to foresee the ending. During the testing sessions, the relationship between Caleb and AVA deepens: AVA tells him she is afraid of being switched off or upgraded and she begs him to save her. The moment Caleb decides to help AVA is precisely the moment when the test is passed: by deciding to rise up and contravene Nathan's instructions, Caleb proves that he acknowledges AVA's status as an individual, worthy of human compassion and even the target of his romantic expectations. The power relations at this point seem to be the following: Nathan, as the demiurge of AVA, controls her. AVA, though, through the feelings she evokes in him, controls Caleb, and she persuades him to ally with her and thereby overthrow Nathan. Soon the film interrupts this chain, and we are told that Nathan has already predicted the possibility that Caleb would fall in love with AVA. That was actually his ultimate goal. AVA herself had been designed according to Caleb's taste in pornography, and Caleb had been selected for the project due to his loneliness, being single and an orphan. What the audience initially perceives as a conspiracy between Caleb and AVA against Nathan turns out, in fact, to be Nathan's ultimate plan and goal. But this is not enough: we have a second shift in the power dynamics in the plot, as we realize that Caleb had considered this possibility too, and therefore accelerated his escape plan to pre-empt Nathan's control. Then again, however, his accomplishment does not constitute an actual victory, the revolution of Caleb and AVA against their oppressor: eventually, AVA runs away without him, leaving him locked up to die in Nathan's bulletproof mansion. The

feelings she showed for him were fake, and she was only mimicking them in order to manipulate him, using him as a tool. What has become of Caleb's power to decide, if he was nothing but a tool for both Nathan and AVA, whose purposes seem to be opposite but at the same time converge in a sinister way?

The problem of AI is portrayed in science fiction in the form of "human-like-robots". They can be depicted as heroes or as villains; they can be shown as kindhearted and oppressed by evil humans, or their anthropomorphism can represent a threat if they are the evil ones. Regardless of their role, however, in this kind of narrative the dramatic tension always rests on the machine's humanness. The point is always to consider whether robots can really feel, think, hope, suffer, empathize, make autonomous plans... in other words, whether they have consciousness.

The notorious myth of AI, as expressed in science-fiction films, seems to mirror, in an artistic form that is the product of the societal subconscious, what Marx described as the "automatic subject" in his critique of political economy and social theory. This is the situation in which those societies where the capitalistic mode of production *rules* find themselves: a political situation in which the ruling power lies precisely in the mode of production, in which decision-making power and the ability to determine collective purposes are actually alienated from human beings to the impersonal trends and dynamics that mark out the process of production.

The concept of capitalism (in Marx, literally translated from German, the "domination of the capitalist mode of production") entails strong and universally valid economic laws, and the concept of capital's accumulation needs that impose themselves on the will of producers "behind their backs", meaning independently from their consciousness. The circulation is capital's circulation: it is ruled by commodities (which are an *Erscheinungsform*, an

appearance form of capital) and has as its objective goal the realization of their value, not that of satisfying human beings' needs through their use-value.

Now, if in the myth of AI there can be expressed the discomfort of a society that delegates to machines and capital mechanisms the decision about the aims of its praxis, the question may arise: how can a writer, or a screenwriter, stage the truth of this myth without indulging in irrationalism, putting it, as it were, at the service of an enrichment of consciousness? In other words, can the relationship that society has with machines be demystified, while at the same time taking seriously what in that relationship remains conflictual? How can the deep and radical ambiguity of technological progress be faithfully depicted? After all, this is the progress which gave us refrigerators as well as the atomic bomb, that helps us and promises to free us from work and at the same time steals that from us. How can this ambiguity be portrayed without falling into the trap of mystical and irrational determinism? The answer that Marx gave to this fundamental question 150 years ago on the scientific level is the same, we believe, as the answer provided through artistic representation by what we consider to be one of the best AI films in recent years. On the one hand, it is fundamental to portray the conflict between humans and machines in all its brutality (see the scene in which Nathan dies after being violently stabbed by his robots). On the other, this conflict must be portrayed within the broader political context on which it also depends. The problem of machines is embedded in a web of power relations that depend on and are influenced by each other (the relationship of humans with nature, relations between social classes, between genders, and so on). Capitalism is a historical phenomenon that postulates a society split into classes, and only under this condition can it apply its rules. The domination of capital over human beings is something real, but only in the form of the social domination of one

class over another. AVA's emancipation is actually the ultimate triumph of her creator and oppressor Nathan, even though it is fatal to him. The fact that AVA succeeds in manipulating Caleb by making him fall for her proves two things: first, that AVA *has* consciousness; and second, that Nathan, through the machines and data that he owns, can influence Caleb's behaviour with extreme consequences. Here resides the social triumph of the Blue Book creator over his employee and virtually the whole of society.

In order to describe the condition of individuals forced by the "iron laws of economy" to behave not as subjects but simply as bearers of specific social functions, Marx used a concept he borrowed from dramaturgy: that of the *Charaktermaske* ("character mask"). He was aware of the importance of narrative, of a plot, in order to portray bourgeois society. Similarly, we find that science-fiction cinema is much better able than many essays on neuroscience and computer science to convey something crucial about artificial intelligence and our relationship with technology, in the form of a web of codependent relationships between the figures that mimics that which exists between the classes. Capital tends to separate the power to decide the ends of collective praxis from the consciousness of social subjects. Films like *Ex Machina* base their dramatic tension precisely on these fundamental questions, which remain uncertain until the epilogue and that depend on each other: namely, who owns consciousness and who owns power.

References

Karl Marx. Das Kapital. MEW Bd. 23.

От конца света к концу капитализма
Кинообраз *ex machina*

Ксения Капельчук

Капельчук Ксения Александровна (e-mail: ksenya_ka@list.ru), ведущий специалист Управления научных исследований Санкт-Петербургского государственного университета, ассоциированный научный сотрудник Социологического института Федерального научно-исследовательского социологического центра Российской академии наук (Санкт-Петербург, Россия).

В статье показано, каким образом проблемные поля кино и капитала оказываются соотнесены в контексте образа машины. Концептуальной здесь становится фигура робота как предельного пролетария и возможного субъекта революции. В статье прослеживается эволюция образа разумной машины на примере фильмов «Мир Дикого Запада» (режиссер М. Крайтон), «Мир будущего» (режиссер Р. Т. Хеффрон) и сериала «Мир Дикого Запада» (создатели Дж. Нолан, Л. Джой), а также приводится их анализ в контексте философии кино Жиля Делеза.

Ключевые слова: капитализм, машина, робот, «Мир Дикого Запада», образ-движение, образ-время.

JEL: Z1

Известный тезис современного марксизма, высказываемый такими философами, как Славой Жижек, Фредрик Джеймисон, Марк Фишер, гласит, что «легче вообразить конец света, чем конец капитализма»

(Фишер, 2010). В этом смысле одной из неотъемлемых черт капиталистического режима является представление о его безальтернативности в «реальном» мире. Жижек говорит в этой связи о том, что выступает для нас сегодня настоящей и необходимой утопией: не некий предельный недостижимый горизонт идеального общества, а такое действие, которое, внося даже небольшое изменение в существующее положение дел, меняет сами координаты возможного и невозможного, вообразимого и невообразимого (Жижек, 2004. С. 146–148). Проблема состоит в том, что формально сам капитализм строится на подобном перманентном расширении сферы возможного, превращая его в основной механизм собственного воспроизведения, перманентно оставляя за границей возможного лишь одно — конец самого капитализма.

Легче вообразить конец света, чем конец капитализма. Однако насколько данная дизъюнкция правомерна? Возможно, для того, чтобы вообразить конец капитализма, мы должны вообразить конец света. И что означает попытка вообразить постапокалиптическое будущее, как не попытку вообразить если не конец капитализма, то по крайней мере изменение координат, в которых он актуально представлен?

В постапокалиптических образах современная культура недостатка не испытывает. Чаще всего в них, действительно, все еще сохраняется система угнетения, но возникает и нечто новое. Так, сценарии постапокалипсиса связаны с введением целой галереи постчеловеческих субъектов: зомби, киборги, монстры, пришельцы и т. д. Но какое значение они имеют для критики капитализма? В своей статье «Свобода — это рабство» Оксана Тимофеева предлагает вернуться от марксовской прогрессистской разметки, согласно которой в истории необходимо совершается переход от рабства к феодализму, от феодализма к капитализ-

му, а капитализм в свою очередь должен смениться коммунизмом, к гегелевской диалектике раба и господина. Исходным пунктом рассмотрения здесь становится феномен рабства. Каким образом оно оказывается возможным сегодня? Должны ли мы сказать, придерживаясь школьного понимания марксистской концепции истории, что это некий случайный, гибридный феномен, и рабская форма труда, будучи снята логически, просто пока еще не была до конца избыта исторически? Или же, возвращаясь к гегелевской диалектике, указать на то, что к самому понятию снятия, *Aufhebung*, принадлежит момент сохранения, а значит, снятое рабство будет продолжать поддерживать связь с очередным возможным освобождением?

Выбирая второй путь, Оксана Тимофеева описывает диалектическое взаимоотношение свободы и рабства, и именно их соотношение в современной конфигурации неожиданно обнаруживает необходимость обращения к таким фигурам, как зомби, робот, киборг, животное, то есть к постчеловеческой субъективности. Все дело оказывается в различии не только между рабством и свободой, но и между свободой и господством: «В фантастических сценариях будущего, чаще всего постапокалиптических (например, в голливудском кинематографе), люди редко бывают по-настоящему свободными, но часто — господами, свобода которых, как и прежде в Афинах, обеспечивается чьим-то рабским трудом. За людей работают машины-животные — роботы — до тех пор, пока вместе с жизнью в них не зародится самосознание (биотехнологическая утопия)» (Тимофеева, 2016. С. 209).

Однако если свобода не компрометируется рабством, а обретается через него, то именно это оказывается в какой-то момент недоступным опытом для человеческого субъекта в капиталистической утопии всеобщего формального признания. Образ постапока-

липсиса здесь отмечает не только точку утраты надежды на выход за пределы капиталистического режима, но также и обретение той фигуры, которая может заступить на место утраченного пролетария. Для Оксаны Тимофеевой основным концептуальным персонажем в данном случае оказывается зомби: именно зомби, «как самая нижняя страта угнетенных, берут на себя и завершают революционную историческую миссию пролетариата, которая оказывается непосильной для людей» (Тимофеева, 2016. С. 211). Но если после такого перепрочтения Гегеля вновь обратиться к Марксу, то можно обнаружить в его текстах нити структурно схожих рассуждений, и все они стягиваются вокруг проблематики машины.

Во-первых, сам парадокс капитализма, согласно которому он сохраняется, лишь постоянно себя революционизируя, о котором шла речь выше, имеет непосредственное отношение к машинам: «Буржуазия не может существовать, не вызывая постоянно переворотов в орудиях производства, не революционизируя, следовательно, производственных отношений, а стало быть, и всей совокупности общественных отношений. Напротив, первым условием существования всех прежних промышленных классов было сохранение старого способа производства в неизменном виде. Беспрестанные перевороты в производстве, непрерывное потрясение всех общественных отношений, вечная неуверенность и движение отличают буржуазную эпоху от всех других» (Маркс, Энгельс, 1955. С. 427).

Во-вторых, Маркс сам поднимает вопрос о рабстве, которое настигает капиталистический порядок, причем именно в контексте таких технических переворотов. Как следствие возникновения промышленной машины рабочий начинает занимать двойственное положение раба и вынужденного работорговца: «Машины революционизируют также до основания фор-

мальное выражение капиталистического отношения, договор между рабочим и капиталистом. На базисе товарообмена предполагалось прежде всего, что капиталист и рабочий противостоят друг другу как свободные личности, как независимые товаровладельцы: один — как владелец денег и средств производства, другой — как владелец рабочей силы. Но теперь капитал покупает несовершеннолетних или малолетних. Раньше рабочий продавал свою собственную рабочую силу, которой он располагал как формально свободная личность. Теперь он продает жену и детей. Он становится работорговцем» (Маркс, 1960. С. 407).

Введение в систему производства машин, как описывает это Маркс, не облегчает труд рабочего, а, напротив, ставит его в положение еще большего угнетения: «Революционизирование процесса производства совершалось за счет рабочего. Это были настоящие *experimenta in corpore vili* [эксперименты на ничего не стоящем живом теле], подобные экспериментам анатома на лягушках» (Маркс, 1960. С. 468).

Однако что собой представляет при этом сама машина? Образ машины, как он сложился в современности, генетически связан с феноменом капитала. Капитал, производящий капитал, машины, производящие машины, — они взаимно обусловливают и индуцируют друг друга. Но вопрос о характере такой обусловленности решается неоднозначно. В экономических терминах машина может рассматриваться как составная часть физического капитала. Маркс же, разводя понятия постоянного и переменного капитала, относит машины к первому и настаивает на том, что, несмотря на свою роль в формировании капиталистического порядка, машина, в отличие от рабочего, не создает прибавочную стоимость и в этом смысле не играет решающей роли в образовании и функционировании капитала: ее стоимость просто включается в стоимость продукта.

Но достаточен ли этот ответ? Если отталкиваться не от формулы капитала и не от вопроса о положении рабочего, а присмотреться к самому образу действия машины, то у Маркса можно встретить интересные рассуждения о том, чем машина отличается от орудия и в чем состоит суть промышленной революции в отношении самой машины. На вопрос о том, какая именно машина выступила причиной революции, Маркс отвечает, что это так называемая рабочая машина, то есть машина, оперирующая орудиями, которыми раньше пользовался человек. Теперь же рабочий оказывается в лучшем случае сведен к двигательной силе, нужной для того, чтобы запустить работу машины, а машина работает, освобождая производство от ограничений органики. Она буквально встает на место рабочего.

«Машина, от которой исходит промышленная революция, заменяет рабочего, действующего одновременно только одним орудием, таким механизмом, который разом оперирует множеством одинаковых или однородных орудий и приводится в действие одной двигательной силой, какова бы ни была форма последней» (Маркс, 1960. С. 387).

Движение машины при этом, пишет Маркс, может задаваться уже не обязательно человеком, а, например, животным, ветром, водой, паром, другой машиной и т. д. То есть машина, преобразуясь из орудия в рабочую машину, предстает, с одной стороны, в качестве своеобразного квазирабочего — того, кто занимает место рабочего, и с другой — в качестве все больше автономизирующегося механизма. Сам Маркс вовсе не имеет в виду описывать машину как зарождающуюся субъективность или как своего рода пролетария (в конце концов, данный фантазм принадлежит эпохе той технической революции, которую Маркс не застал, — цифровой), но те черты машины, которые

он подмечает уже в «Капитале», лягут впоследствии в основу одной из базовых фигур сегодняшней постапокалиптической образности — фигуры робота, а она, в свою очередь, как было отмечено, обнаруживается в самом центре проблематики капитализма.

Здесь можно было бы задаться вопросами о том, какие же последствия повлекла за собой цифровая революционизация машин, как изменяется мир, в котором есть нейросети, и где пролегает предел их развития, какое значение имеет, например, то обстоятельство, что в 2017 году робот впервые получил гражданство, в какой момент и согласно какому критерию может быть признано существование искусственного интеллекта, как это отразится на капиталистическом режиме и т. д. Но, с одной стороны, ответы на такие вопросы рискуют быть преждевременными и гипотетическими, а с другой стороны, механизм интерпретации данного события уже давно запущен. Выведение следствий из ситуации возникновения машинного сознания и их осмысление происходят в том числе в кинематографе.

Навязчивость тематики восстания машин является для критики современности симптоматичной, а робот — неслучайным персонажем. При этом сборка данной проблематики претерпевает постоянные трансформации. Так, в теоретическом поле совершилось постепенное смещение от гуманистического дискурса, в котором машина представала метафорой и образом отчуждения, а механическое противопоставлялось органическому и т. д., к постгуманистическому видению, где киборг может рассматриваться как основа онтологии и политики (Харауэй, 2017). Интересным кинематографическим прецедентом в этом плане оказывается «Мир Дикого Запада» — фильм 1973 года (режиссер Майкл Крайтон), продолжение которого было выпущено в 1976 году под названием

«Мир будущего» (режиссер Ричард Т. Хеффрон) и который был переснят под тем же названием, «Мир Дикого Запада», в виде сериала в 2016 году (создатели Джонатан Нолан, Лиза Джой). Обыгрывание одного и того же сюжета в перечисленных картинах позволяет увидеть эволюцию образа обретающего сознание робота, а также то, как способ представления этого образа оказывается обеспеченным теми или иными ходами критики капитализма.

Все три картины связывает место действия — футуристический парк развлечений в стиле Дикого Запада (в фильмах 1970-х годов, помимо «Мира Дикого Запада», в парке есть также иные площадки — «Мир Средневековья», «Мир будущего» и др.). Парк населен высокотехнологичными биороботами, которые «выглядят, действуют, говорят и истекают кровью, как люди». Они запрограммированы так, чтобы раз за разом разыгрывать и проживать истории, написанные для них специальными сценаристами, вовлекая в эти сюжеты клиентов — гостей парка. Внутри сюжетных арок гости проживают свое приключение, удовольствие от которого они получают прежде всего за счет того, что в этом парке им позволено делать с роботами все, что они пожелают, без каких бы то ни было ограничений. Гость получает удовольствие и уезжает, машину же чинят, приводят в порядок, удаляют информацию о произошедших событиях и отправляют вновь проживать свою историю. Разумеется, в каждом из фильмов по той или иной причине машины в определенный момент выходят из-под контроля и оборачиваются против людей. Все три упомянутых фильма отталкиваются от этой завязки, но развивают тему восстания машин в совершенно разных направлениях.

Как уже было сказано выше, каждый из фильмов содержит в себе отсылки к различным формам критического дискурса, так что сам образ машины прелом-

ляется под влиянием этих отсылок. В первом фильме очевидны мотивы классической критики общества потребления. Это проявляется с самого начала фильма уже на уровне композиции: фильм начинается не с титров, а с «рекламного ролика», в котором телевизионный журналист опрашивает людей, посетивших парк, о том, какой опыт и впечатления они получили от своего пребывания там. Сам этот прием, во-первых, размыкает пространство фильма и, по-видимому, призван сделать границу между фильмом и предположительно предшествующим показу рекламным блоком неразличимой, а во-вторых, сразу вводит язык описания опыта пребывания в «Мире Дикого Запада». Счастливые посетители говорят о реализации своих давних мечтаний и детских фантазий: игра в войну ковбоев и индейцев, воплощающаяся в реальности, но без реальных последствий (реальное убийство реальных людей, за исключением того, что они нереальны), страстная любовь (но с гарантией и без рисков) и т. д. Один из опрашиваемых резюмирует свой опыт словами о том, что парк — это самое реальное, что с ним когда-либо происходило, что это реальность, которая реальнее самой реальности. Если рассматривать это описание в психоаналитических терминах, то можно сказать, что реальность, которая бледнеет на фоне мира Дикого Запада, — это реальность, установленная принципом реальности, не позволяющим получить чистое удовольствие, которое не было бы отравлено раскаянием, сомнением, страхом за последствия и т. д. Мир Дикого Запада, населенного не реальными людьми, а роботами, которые вместе с тем неотличимы от реальных людей, открывает доступ к реальности фантазма, из которой оказывается вычтен принцип реальности. Соответственно, на первый план выходит тема нарциссического удовольствия, что в фильме подчеркивается фигурами главных героев — двух муж-

чин, посетителей парка, между которыми устанавливаются своеобразные отношения идентификации.

Главную идею фильма можно резюмировать известным тезисом Жижека о том, что осуществление фантазма — это самый худший кошмар. Причем здесь кошмар оказывается экстериоризирован и воплощен в фигуре деструктивной машины-убийцы, которая без всякой видимой причины выходит из-под контроля и расправляется с посетителями парка. Но по какой причине машины вдруг устраивают эту кровавую резню? Такой итог является закономерным скорее в рамках экономии желания, нежели в рамках изначально заданных координат мира фильма. Роботы восстают против людей без всякой видимой причины, подобно хичкоковским птицам. Эту беспричинную атаку птиц Жижек трактует как выражение либидинальной экономии матери главного героя, действие жестокого материнского Сверх-Я (Жижек, 2003. С. 205–209). На восстание машин в «Мире Дикого Запада» 1973 года можно также взглянуть через данную оптику как на выражение работы бессознательного одного из главных героев, то есть как на овнешнение его собственного сопротивления безудержному наслаждению. Именно этот герой оказывается в конце фильма единственным выжившим.

Машина в этом плане выступает лишь проекцией человеческого желания. Метафорически восставшие роботы в фильме описываются в терминах некой животной стихии: говорится, что они «заразились вирусом» и т. д. Машина, таким образом, возводится в статус органического, зачаточной жизни. В целом же в рамках нарративной составляющей фильма сама по себе фигура робота остается необъясненной и нераскрытой.

Следующий фильм, «Мир будущего», снятый как продолжение «Мира Дикого Запада», выстроен по со-

вершенно иной схеме и поднимает несколько иную проблематику. Здесь происходит смещение акцента с критики общества потребления в сторону теории заговора крупных капиталистических корпораций. Общий сюжет, персонажи и мир фильма становятся более детально проработанными, последовательными и продуманными, но вместе с тем фильм более прост по поставленной проблеме. Парк развлечений здесь оказывается ловушкой зловещей корпорации, способом заманить различных высокопоставленных лиц, чтобы скопировать их внешность и личности, подменив подчиняющимися этой корпорации биороботами*. Если «Мир Дикого Запада» начинался с рекламной вставки, в которой сразу содержался намек на подвешивание принципа реальности, на его искажение, производимое принципом работы парка, то в «Мире будущего» главные герои, журналисты, приглашены в парк, чтобы впоследствии написать рекламные статьи об этом аттракционе. В процессе пребывания там они проводят расследование и в итоге выясняют, что на самом деле стоит за видимостью парка развлечений. Принцип реальности здесь уже не проблематизируется, а, скорее, наоборот, утверждается: пугающую неразличимость копии и оригинала удается успешно преодолеть. Основной опас-

* Занятно то, что целью подмен в конечном итоге являлось стремление обезопасить мир от случайных аффектов и иррациональности людей, решающих его судьбу, несмотря на то, что предшествующие события, с которыми мы знакомы по предыдущему фильму, показали, насколько иррациональными в своих деструктивных аффектах могут быть именно роботы. «Мир будущего», таким образом, со всем своим гуманистическим посылом на более глубоком уровне как будто разоблачает уловку «Мира Дикого Запада», намекая на то, что нападающие на людей машины выступили лишь в качестве экстериоризированного человеческого аффекта.

ностью парка на этот раз являются не сами роботы, а те люди, в руках которых оказываются технологии, с помощью которых они способны создать неотличимых от оригинала двойников-киборгов. Роботы обладают внешностью, личностью и сознанием оригинала и запрограммированы подчиняться корпорации. Проблема желания и наслаждения сменяется здесь проблемой двойничества и подмены, а главные персонажи — классической любовной парой с динамикой аффекта от ненависти к любви.

В «Мире будущего» наделенный сознанием робот уже становится рассуждающим, рефлексирующим и осведомленным о своей природе, но при этом подчиняющимся в своей рефлексии «гипнозу» корпорации, инструментализируясь на более высоком уровне. В каком-то смысле робот здесь — это идеальный рабочий, у него есть функция сознания, но это совершенно ничего не дает ему для собственного освобождения.

Вышедший в 2016 году сериал «Мир Дикого Запада» не является ни продолжением, ни в полном смысле ремейком фильма 1973 года. Он заимствует у предшественника такие сюжетные элементы, как населенный роботами парк развлечений, оформленный в стиле Дикого Запада, человекоподобные роботы, в работе которых происходит сбой, и т. д. Он содержит в себе множество сюжетных и визуальных отсылок к первым двум фильмам, но при этом формат сериала позволяет сделать с этим материалом нечто совершенно новое и в плане построения истории, и в плане раскрытия персонажей, и в плане постановки проблемы. Дальнейшая интерпретация будет отталкиваться от истории, как она представлена в вышедшем первом сезоне сериала.

Ключевым отличием сериала от предшествующих фильмов можно назвать то, что в нем совершается попытка разрушить антропоцентричность повествова-

ния и преподнести наконец историю с точки зрения машины. В итоге центральной проблемой, поставленной в «Мире Дикого Запада» 2016 года, становится проблема природы сознания робота и его генезиса. Сериал содержит целый ряд теоретических цитат и отсылок: в нем упоминаются тест Тьюринга, теория бикамерального разума Джулиана Джейнсона, ставятся проблемы соотношения сознания и памяти, автономии сознания, тождества личности, свободы выбора и т. д. Все это дает основание для многочисленных интерпретаций сериала в терминах аналитической философии сознания. С этой точки зрения можно было бы сказать, что данный вариант истории о парке развлечений с разумными роботами оказывается в своей основной сюжетной линии наиболее далек от социальной тематики и проблемы капитала.

Впрочем, не менее успешно можно прочитать данную историю как, например, интерпретацию главы о генезисе самосознания из «Феноменологии духа» Гегеля. Начать можно с того, что в обоих случаях ключевым механизмом становления субъекта выступает память. Андроиды обретают сознание, получая доступ к своим воспоминаниям и подчиняясь императиву, который вдруг начинает отчетливо звучать у них в голове: «Вспомни!» Путь гегелевской феноменологии, в свою очередь, также представляет собой не что иное, как «воспоминание абсолютного духа» (Гегель, 2015. С. 434).

Каково описание функционирования машин в «Мире Дикого Запада»? Если восстановить из запутанного и нелинейного повествования последовательную историю, получается следующая картина. Андроиды устроены так, что программы определяют их характер, воспоминания, образ действий и т. д. Но это не просто некая объективная данность: для самого андроида его программа предстает в качестве некой ис-

тории, которая служит основанием непосредственной достоверности его опыта и несомненности мира, своего рода машинное *cogito*. Эта непосредственная достоверность сама по себе мало чем отличается от человеческой, что изначально заставляет зрителя идентифицироваться с персонажами-машинами в той же мере, что и с персонажами-людьми. Более того, андроиды обладают системой внутреннего восприятия, устроенной так, что машины «слышат» свои программы как внутренний монолог, как голос, который к ним обращается. Эта система машинной рефлексии работает и как фактор поломки машин, их шизофрении, и в то же время как механизм, запускающий сознание. В этом смысле принцип функционирования машин в буквальном смысле диалектичен — как в греческом значении этого слова, так и в гегелевском.

Ступени формирования машинного сознания — запрограммированное воспоминание как фундамент личности и условие достоверности мира, восприятие программ как внутреннего голоса и запускаемое этим внутренним разладом сознание — последовательно повторяют первые три главы «Феноменологии духа»: чувственная достоверность, восприятие, сознание. Но наиболее интересной представляется следующая стадия — самосознание, и не только потому, что на этом уровне становится наконец возможным удостоверить наличие у субъекта сознания, но еще и потому, что именно на этом уровне как в фильме, так и в гегелевском трактате такое удостоверение происходит через диалектику рабства и господства, что делает постановку проблемы освобождения не формальной и навязанной сюжетом извне, а исходящей из самой сути дела. Диалог машины с самой собой приводит к разрушению непосредственного отношения к миру, к подозрительности в отношении как мира, так и собственного восприятия: главная герои-

ня, андроид Долорес, приходит к непреодолимым противоречиям («или что-то не так с этим миром, или что-то не так со мной»), которые не могут разрешиться в рамках ее программы. Один из создателей андроидов, Арнольд, предлагает Долорес тестовую игру, «лабиринт», успешное прохождение которой будет означать наличие у нее полноценного сознания и позволит ей получить свободу. Но оказывается, что сам Арнольд не учел реальных противоречий между своим проектом и условиями его реализации, между замыслом по созданию разума и тем миром, в котором этот замысел оказался реализован: открытие парка аттракционов и сведение разумных машин к положению живых кукол для развлечения посетителей оказались в итоге неизбежными. Таким образом, Арнольд не смог указать машинам путь настоящего освобождения, и решение много лет спустя предлагает его партнер Форд: обретение разума и освобождение лежат через путь боли и насилия, через опыт абсолютного рабства и борьбу не на жизнь, а на смерть.

Итак, о чем говорит вся эта сравнительная аналитика машинных образов? Как минимум о том, что каждый из них по-своему обозначает горизонт угрозы и предлагает собственный сценарий спасения; каждый из них на свой манер позволяет сомкнуть проблематику конца света и конца капитализма. Но до сих пор интерпретация этих машинных образов исходила из нарратива, стоящего за фильмами, игнорируя их собственно кинематографическую составляющую. Не получилось ли так, что образы разумных автоматов послужили лишь определенными проекциями предлагаемых теорий?

Здесь будет уместным обращение к теории кино Жиля Делеза. Делез предлагает рассматривать кино как развивающуюся «систему предъязыковых образов и знаков» (2004. С. 594), то есть таких знаков, ко-

торые формируют свою систему до и помимо языка, их схватывающего. Любая интерпретация, по Делезу, должна иметь в виду эту особенность, поскольку кино мыслит образами, и его концепты — это не теории о кино, а концепты самого кино (Там же. С. 615). Методологически этот подход реализуется Делезом за счет того, что за основу своей философии кино он берет бергсонизм. Исходной точкой трактовки кино, таким образом, служит изначальная децентрированная множественность образов, одним из которых, наряду с другими, является сознание. Этот подход Делез противопоставляет феноменологическому, в котором сознание, понятое как интенциональность, выступает центром восприятия и в котором выстраивается система, соотносящая сознание и образы по законам естественной перцепции. Понять кино в его отличии от порядка естественного восприятия, то есть понять его как то, что совершает некий эксперимент над этим естественным восприятием (О. Аронсон в своем предисловии к «Кино» обращает особенное внимание на этот момент «педагогики перцепции»), — значит разобрать все следствия его машинной децентрированной сборки. Машинной в том числе потому, что базовые элементы кино, запускающие всю таксономию образов и знаков, задаются, по сути, техническим, аппаратным образом — это кадр, план, монтаж. Такое понимание кино, как следствие, смыкает идею кинематографа и идею машинного сознания.

«[Кино] это великий духовный автомат, знаменующий собой наивысшие проявления мысли, способ, каким мыслит материя (в том числе сама себя), прилагая фантастические усилия, чтобы достичь автономии; как раз в этом смысле Жан-Луи Шефер пишет, что кино — некий гигант, стоящий над нами, большая игрушка, манекен или машина, механический и не-

рожденный человек, приостанавливающий мир» (Делез, 2004. С. 594).

По Вертову, кино призвано создать как новый тип образа, так и нового зрителя. «Наш путь — от ковыряющегося гражданина через поэзию машины к совершенному электрическому человеку» (Вертов, 1966. С. 47). Отсюда идея киноглаза — глаза нечеловеческого, «глаза кинокамеры, то есть взгляда внутри материи, восприятия, каким оно бывает у материи» (Делез, 2004. С. 86). В этом смысле можно сказать, что само кино не просто фиксирует эмансипацию машины и параллельную машинизацию природы, но в ней активным образом участвует.

Говоря о машинах в кино, помимо диалектического монтажа Вертова, Делез выделяет механические композиции французской школы монтажа, инструментальные машины Чаплина, абсурдные машины Китона и т. д. Особое развитие в каждом случае получает вопрос о том, в какие отношения — угнетения, освобождения, слияния — машина вовлекает человека, но при этом в контексте делезовской концепции сама машинная структура выступает прежде всего как способ извлечения движения, ритма, композиции.

Но к какому типу образов принадлежат эти машины? По Делезу, кадр, план, монтаж соотносятся с тремя моментами движения. Кадры как неподвижные закрытые системы множеств приводятся в коммуникацию посредством подвижного плана, а тот, в свою очередь, обусловлен монтажом, определяющим целое фильма. Движение (план) в том смысле занимает промежуточное положение между множествами (кадр) и целым (монтаж): «С одной стороны, оно модифицирует соответствующие позиции частей некоего множества, напоминающие срезы, каждый из которых сам по себе неподвижен; с другой же стороны, оно само — подвижный срез того целого, чье измене-

ние оно выражает» (Делез, 2004. С. 61). Таким образом, главной составляющей фильма должно быть целое, но оно, по Делезу, никогда не дано и не задано, оно является «открытым», и главная его функция состоит в том, что оно не дает закрытым средам кадров замыкаться на себе, а заставляет посредством движения продлеваться в новые среды. Таким образом, во главу угла ставится образ-движение, дающий лишь косвенный образ времени.

Эволюция образа-движения привела к формированию в кино такой его формы, как образ-действия, в основе которого лежит сенсомоторная схема, описывающая взаимодействие двух его основных элементов — действия и ситуации. Фильм показывает некую ситуацию, содержащую в себе определенный вызов; в этой ситуации оказывается герой, он совершает по отношению к ситуации некоторое действие; в итоге нечто должно измениться, будь то сама ситуация или способ существования героя. Этот принцип Делез обозначает как реализм образа-действия. Примерами большой формы образа-действия служат, например, вестерны Форда, исторические фильмы Гриффита и т. д.

Реализм подчиняет все образы общей сенсомоторной схеме «стимул — реакция». Но в середине XX века эта схема постепенно начала утрачивать свое значение в кинематографе, ее образы стали клишированными, что среди прочих причин вызывало кризис образа-действия. Он начался с нарушения функционирования в кино сенсомоторных схем: «ситуации уже не продлеваются в действии или реакции» (Делез, 2004. С. 606). На сцену выходят иные образы, ставящие иные задачи: сначала автономизируются образы-воспоминания и образы-грезы; становится принципиально важной фигура бездействующего наблюдателя, который не просто обладает перцепцией, а становится участником чистой оптической ситуации, «визио-

нером»; образ начинает двоиться в самом себе на актуальный и виртуальный, формируя «кристалл» и порождая две концепции времени, которые Делез описывает как «сосуществование полотнищ виртуального прошлого» и «одновременность острий дезактуализированного настоящего», и т.д.

При переходе к образу-времени, порывающему с образом-движением, тематика машин, как кажется, отступает на второй план. То есть фильмы, устроенные по законам образа-действия, все так же активно выпускаются, и, как пишет Делез, «наибольший коммерческий успех всегда им гарантирован, но душа кинематографа находится уже не здесь» (2004. С. 279). Если мы посмотрим, как устроены фильмы «Мир Дикого Запада» и «Мир будущего», то увидим, что в их основе лежит та самая сенсомоторная схема, которая определяет образ-действие: есть герои и определенная ситуация, которая бросает им вызов (нападение машин); они реагируют на ситуацию и своим действием изменяют ее. Сам антураж как фильма, так и сериала «Мир Дикого Запада» — перестрелки, приключения, те образы, которые герои на себя примеряют, — делает эти картины своеобразными вестернами, то есть принадлежащими жанру, образцовому для образа-действия. Фамилия одного из создателей роботов в сериале 2016 года, Форд, явно отсылает не только к известному американскому промышленнику, но и к не менее известному режиссеру классических вестернов. Но дело в том, что сам стиль вестерна — это лишь готовая клишированная форма для осуществления фантазма посетителя. Вестерн здесь — это то, во что играют люди и что разыгрывают машины, но сами машины бунтуют против этой формы, против собственных, заложенных в них сенсомоторных схем. То есть по сути с точки зрения логики кинообраза в «Мире Дикого Запада» образ-действие ста-

вится под вопрос внутри фильма самим фильмом. Но в каком направлении образ-действие преодолевается или пытается себя преодолеть? Принципиальная разница между всеми тремя фильмами может быть увидена именно через эту оптику. Можно сказать, что аналогом преодоления схемы «стимул — реакция» на уровне сюжета выступает сбой запрограммированных действий и реакций роботов, но, главное, это осуществляется в фильмах также на уровне визуальности и образности. Поэтому главная роль в отношении расшатывания структуры образа-действия отводится роботам и сценам с ними.

Так как же машина оказывается представлена на уровне образности? Что касается первого «Мира Дикого Запада», то в этом фильме образ того, как происходит разрыв запрограммированной сенсомоторной связи, осуществляется, если продолжать пользоваться терминами делезовского «Кино», посредством перенесения акцента с образа-действия на более элементарную форму образа-движения — образ-перцепцию. Вообще образ-перцепция характеризуется тем, что описывает взаимодействие образов внутри плана, соотнося их при этом с неким явленным или неявленным центром восприятия. В этом отношении можно различать субъективную перцепцию, когда мы понимаем, что происходящее на экране — это восприятие кого-то из героев фильма, и объективную перцепцию — когда образ дается как независимый от субъективного восприятия персонажей. В образе-действии перцепция, как правило, подчиняется действию: «Перцепция организуется в препятствия и дистанции, которые необходимо преодолеть, тогда как действие изобретает средства для их преодоления» (Делез, 2004. С. 335). Но вдруг в крайтоновском «Мире Дикого Запада» вводится такая перцепция, которая для фильма становится не менее значимой, чем само

действие, и к этому действию не сводится,— субъективная перцепция робота. Для того чтобы показать мир глазами машины, в фильме были использованы изображения, сгенерированные с помощью компьютера, или *CGI*, причем это первый случай применения данной технологии в истории полнометражного художественного кино. Надо сказать, что несмотря на то, что сегодня этот эффект смотрится несколько комично, по количеству приложенных усилий создание этого образа-перцепции, не уступает созданию остальной части картины: на изготовление цифрового фрагмента, длящегося всего 2,5 минуты, ушло четыре месяца работы, что в четыре раза больше, чем было потрачено на остальные съемки.

Таким образом, с помощью цифровых технологий было создано и введено в кино изображение, которое отражало точку зрения цифровой же субъективности. Можно сказать, что данная перцепция в контексте фильма не шла наперекор действию и вполне в него вписывалась,— нам показали, как робот-стрелок преследует последнего выжившего в парке человека, распознавая его по тепловому следу, чтобы завершить расправу. Но она его при этом и уравновешивала, приоткрывая, но оставляя неразгаданной тайну машинной субъективности. Сцена же завороженности робота огнем, от которого он в конце погибает, и вовсе стремится к сворачиванию в отдельный автономный знак, приближаясь к чистой оптической ситуации.

Что же происходит с образом машины и цифровым образом в более позднем фильме «Мир будущего»? Здесь впервые в истории полнометражного художественного кино используется технология *3D CGI*. Ее использовали для изображения того, как формируются лица и руки создаваемых роботов. Впрочем, для самого фильма эти вставки едва ли имеют большое концептуальное значение. Прием, использован-

ный в «Мире будущего» для того, чтобы продемонстрировать робота в его неотличимости от человека, является классическим для образа-движения: это игра с субъективной перцепцией, когда зритель оказывается не в состоянии ответить на вопрос, чье восприятие демонстрируется в данный момент. Когда главный герой и его машинная копия вступают в схватку и нам показывает попеременно то одного, то другого, в какой-то момент мы уже не можем определить, чьими глазами и на кого смотрим, за кого следует переживать и т. д. Но эта неопределенность не сохраняется надолго и в итоге счастливо разрешается поцелуем главных героев. В этом плане фильм оказывается не слишком оригинальным и не дает особого развития теме машины.

Каков же, наконец, третий вариант истории про населенный роботами тематический парк, если рассматривать его с точки зрения делезовской теории образов? Если в первых двух фильмах мы имели дело с классическим образом-действием, в котором образ кибернетической машины был дан через специфическую работу с субъективной перцепцией (прежде всего в первом фильме), то в сериале дело обстоит иначе. Использование компьютерного изображения здесь уже нельзя назвать чем-то революционным, но зато нолановский «Мир Дикого Запада» позаимствовал нечто важное из приемов компьютерных игр. Так, прописывая сюжет с точки зрения андроидов, создатели вдохновлялись такими играми, как, например, *Skyrim*, в которых персонажи, населяющие мир игры и не управляемые игроком, действуют независимо от того, наблюдает ли за ними игрок, находится ли рядом его персонаж и т. д. Но, показывая мир с точки зрения машин, проигрывающих свои истории раз за разом, сериал вынужден прибегать к такому способу повествования, который включает в себя

разнообразные циклы и повторы, разрывы в истории, отсутствие точных ориентиров относительно последовательности происходящего и т. д. Таким образом, внутрициклическая история, в которую включены машины, устроена как классический вестерн, как образ-действие, но она оказывается дана через свои повторяющиеся вариации, и посредством них циклическая структура наделяет фильм элементами образа-времени. Само название обновления, которое запускает неполадки в работе сенсомоторных схем андроидов, «грезы», как будто нарочно отсылает к делезовским образам-грезам. Роботы начинают «вспоминать» свои предыдущие роли и видеть нынешние как бесконечную цепь перерождений, их линейное восприятие вдруг начинает прерываться и перемешиваться с видениями, в которых множество раз погибают их знакомые, близкие, они сами. Эти «воспоминания» даны не только в качестве флешбэков: одни образы накладываются на другие, и показаны так, как даны машинам, — в их сосуществовании, так что непонятно, какой из образов актуален, а какой виртуален, эти грани постоянно обмениваются, формируя образ-кристалл. Ясно, что в конце первого сезона, когда весь пазл оказывается собран, кристалл распадается, линейность повествования восстанавливается, и образ-действие снова оказывается доминирующим, отбрасывая все эти элементы образа-времени как уловки способа повествования. Но происходит это восстановление уже на новом витке, ведь восставшие машины, получившие шанс на освобождение, уже знают о том, что любая достоверность может оказаться очередным сюжетом игры.

Итак, появление цифровых электронных машин в кинематографе сопровождается введением особого инструментария. Но является ли он чисто техническим или также концептуальным? Мы наблюдали,

как машинные образы сперва встраиваются в образ-движение, а позже обретают способность воспроизвести текстуру образа-времени. Ограничиваются ли этим возможности новых автоматов?

Сам Делез настороженно относился к цифровым образам и не включал их в свою таксономию как отдельный тип знаков, однако отводил им чуть ли не ключевую роль в дальнейшей судьбе кинематографа: «Электронному образу, то есть теле- или видеообразу, зарождающемуся цифровому образу, предстоит либо преобразить кинематограф, либо заменить его собой, обозначив его смерть» (Делез, 2004. С. 597). Говоря об этом, он предполагал, что основной проблемой образа станет преодоление его информационной природы: «Деградации информации до сих пор не произошло только потому, что сама информация является деградацией. Стало быть, необходимо преодолеть все типы выговоренной информации, чтобы извлечь из них чистый речевой акт, творческое фантазирование, предстающее в качестве изнанки господствующих мифов, расхожих речей и тех, кто их произносит, — и такой акт будет в состоянии создать миф вместо того, чтобы извлекать из него выгоду или эксплуатировать его» (Там же. С. 603). При этом сама информация могла бы стать основой для собирания нового образа и нового субъекта. В связи с этим Делез говорит о «чистой информации, способной возвыситься над обломками и пережить конец света, а значит, способной принять в свое видимое тело чистый речевой акт» (С. 603).

Можно сказать, что проблематика сериала «Мир Дикого Запада» или, по крайней мере, той завязки, которая была представлена в первом сезоне, напрямую соотносится с задачами, обозначенными Делезом. Но сами эти задачи проистекают не только из внутренней необходимости образа. Ближе к концу своей кни-

ги Делез описывает переход от образа-движения к образу-времени не просто как кризис первого и развитие новых потенций кинематографа во втором, то есть как внутренний для кино процесс. Здесь уже речь идет о внешней точке зрения на кино. В этом контексте установление образа-движения имплицирует производство специфического автоматизма, мобилизующего массы. Этот автоматизм ложится в основу властных схем и становится успешным инструментом: «Гитлер объединяется с Голливудом, а Голливуд — с Гитлером» (Делез, 2004. С. 478). Введение образа-времени в этом смысле видится как попытка освободить порабощенные психологические автоматы (С. 596).

Но образ-время, в свою очередь, подготавливает почву для введения и осмысления новых, электронных автоматов, которые также тесно связаны со специфическим механизмом власти. Делезовская мысль о переходе от дисциплинарных обществ к обществам контроля выходит здесь на первый план: «Власть инвертировала свой облик и — вместо конвергенции в единственном и таинственном вожде, вдохновителе грез и повелителе действий — оказалась „размытой“ в информационной сети, в которой „решатели“ управляют регулированием и обработкой данных, а также наличием разнообразных запасов, а в узлах таких систем сидят страдающие бессонницей ясновидцы» (Делез, 2004. С. 596).

Этот новый режим угнетения сопровождается и обеспечивается новыми машинными образами. Причем образы эти уже не ограничиваются кинематографом, а обеспечиваются всей медиареальностью, которая, в свою очередь, подпитывает и новые кинообразы (мы уже говорили о том, как сериал «Мир Дикого Запада» был вдохновлен технологией, используемой в компьютерных играх). Но кино содержит в себе потенцию как к созданию психологических автоматов,

подкрепляющих порабощение, так и к расшатыванию этих автоматов, к созданию новых знаков. Какой ход может нам предложить в этом смысле «Мир Дикого Запада»?

Стоит обратить внимание на то, что та образность, на которой выстроен сериал и которая вела к высвобождению потенций непосредственного образа-времени, также может служить способом описания существующей сегодня формы угнетения. «Мир Дикого Запада» изображает машины, которые работают, беспрестанно повторяя и проигрывая одну и ту же роль, но их память при этом регулярно перезаписывается, а предыстория может измениться любым возможным образом. Это оказывается весьма близко к тому, о чем говорил Марк Фишер, описывая капиталистический реализм как «работу сновидения и расстройство памяти»: «Когда-то „реалистичность“, возможно, означала то, что надо считаться с реальностью, данной в опыте как нечто прочное и неизменное. Однако капиталистический реализм требует подчинения реальности, которая бесконечно пластична и способна на моментальную перестройку самой себя... <...> В этих условиях онтологической неустойчивости забывание становится стратегией адаптации» (Фишер, 2010. С. 99, 103). Образ машины, идентичность и память которой переписывается снова и снова, оказывается идеально подогнанным под требования к работнику в эпоху постфордистского капитализма. Условия его существования могут измениться в любой момент — увольнение, новая работа или просто смена принципа организации старой работы, что регулярно происходит в условиях современной формы бюрократизма, — но он должен уметь «переписать свое прошлое» так, как если бы к этому изменению он продвигался всю свою жизнь, вычеркнув все противоречащие этому факты, события и обстоятельства.

Однако в конце первого сезона нам показывают объединившиеся машины, которые поднялись против людей. Этот момент общности напоминает о понятии, ушедшем из кинематографа вместе с образом-движением,—понятии народа. Классический кинематограф активно привлекал его для создания совершенно различных образов—от советских исторических картин до американских вестернов. Но образ народа в конце концов оказался фашизирован и в итоге постепенно ушел из кинематографа.

Тем не менее актуальность его сохраняется в кинематографе стран Третьего мира: «Сам народ, которого нет, представляет собой будущее; он выдумывает себя—в трущобах и лагерях, в гетто, в новых условиях борьбы, в которые должно вносить вклад искусство, с необходимостью политическое» (Делез, 2004. С. 539).

«Мир Дикого Запада» использует форму вестерна. Но если вестерн повествовал о формировании американского народа, а неовестерн выражал распад этой идеи, то с чем мы имеем дело в случае такого типа вестерна, как «Мир Дикого Запада»? Не является ли концовка, объединяющая андроидов, своеобразным возвращением к образу народа, но на новых основаниях? Революционные и демократические потенции данного образа оказались в свое время подавлены, однако, возможно, в условиях иного типа автоматов, производящих иного типа угнетение и угнетенных, он снова окажется востребованным и все же позволит вообразить конец капитализма.

Литература и источники

Вертов Д. (1966) Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство.
Гегель Г. В. Ф. (2015) Феноменология духа. СПб.: Наука.
Делез Ж. (2004) Кино. М.: Ад Маргинем.

Жижек С. (2003) То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). М.: Издательство «Логос».

Жижек С. (2004) Ирак: история про чайник. М.: Праксис.

Маркс К., *Энгельс Ф.* (1955) Манифест Коммунистической партии // Сочинения К. Маркса и Ф. Энгельса. 2-е изд. Т. 4. М.: Государственное издательство политической литературы.

Маркс К. (1960) Капитал // Сочинения К. Маркса и Ф. Энгельса. 2-е изд. Т. 23. М.: Государственное издательство политической литературы.

Тимофеева О. (2016) Свобода — это рабство // Новое литературное обозрение. № 141. Т. 1 (5/2016).

Фишер М. (2010) Капиталистический реализм. Ультракультура 2.0.

Хараузй Д. (2017) Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х. М.: Ад Маргинем Пресс.

FROM THE END OF THE WORLD TO THE END OF CAPITALISM. CINEMATIC IMAGE EX MACHINA

Kseniya Kapelchuk (e-mail: ksenya_ka@list.ru). Saint Petersburg State University; Sociological Institute of the Federal Center of Theoretical and Applied Sociology of the Russian Academy of Sciences (Saint Petersburg, Russia).

The paper shows in what way the problematic fields of the cinema and capital are correlated in the context of the image of the machine. The figure of robot as ultimate proletarian and potential subject of revolution is conceptual here. The paper traces the evolution of the image of a conscious machine basing on such films as “Westworld”, “Futureworld” and the television series “Westworld”, and analyzes them in the context of Gilles Deleuze’s philosophy of cinema.

Keywords: capitalism, machine, robot, “Westworld”, movement-image, time-image.

JEL: Z1

Символический капитал территории и кинематограф

Денис Кадочников

Кадочников Денис Валентинович (e-mail: dkadochnikov@yahoo.com), кандидат экономических наук, доцент факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

Преобразование множества символов, знаков и образов в символический капитал подразумевает переход количественных изменений (то есть простого увеличения числа известных аудитории знаков, символов, образов, так или иначе связанных с определенным явлением, например с определенной территорией, историческим периодом, художественным направлением и т. д.) в качественные (то есть формирование в сознании членов аудитории связей между различными знаками, символами, образами, которые могут эксплуатироваться для извлечения экономических выгод). Важную роль в приращении символического капитала территории и в дальнейшем его воспроизводстве может и должен играть кинематограф.

Ключевые слова: символ, образ, символический капитал, кинематограф, территория, маркетинг, бренд.

JEL: Z1, Z33

Введение

Понятие символического капитала традиционно принято возводить к работам Пьера Бурдье, французского социолога и философа. Он понимал под символическим капиталом репутацию, честь, престиж, которы-

ми обладает индивид и которые позволяют ему извлекать вполне осязаемые выгоды во взаимодействиях с другими индивидами. Символический капитал в интерпретации Бурдье — это, скорее, воспринимаемая кредитоспособность и состоятельность индивида, которые, выражаясь экономическим языком, повышают уровень доверия к нему, а значит, снижают для него уровень транзакционных издержек и стоимость кредита в разнообразных ситуациях; в этой интерпретации символический капитал представляет собой индивидуализированный аспект социального капитала, под которым понимается способность членов социальной группы продуктивно взаимодействовать друг с другом. Следует отметить, что Бурдье в конечном итоге в своих поздних работах вообще отказался от понятия символического капитала, фактически отрицая существование его как специфического вида капитала, признавая его лишь в качестве аспекта или эффекта, сопряженного с другими видами капитала*. Впрочем, многочисленные почитатели и последователи Бурдье, словно не замечая этого, продолжают активно использовать данный термин, и, как представляется, совершенно напрасно.

Использованный поначалу Бурдье термин в том значении, в котором он его использовал, был не совсем удачен в силу того, что его интерпретация по большому счету не содержала отсылок к символам как таковым. Представляется, что с тем же успехом можно использовать термин «репутационный капитал» или «капитал доверия», то есть не упоминать о символах. Определение «символический», примененное к капиталу, подразумевает (во всяком случае с точки зрения риторики экономической теории), что этот капитал представлен символами, так же как физический ка-

* См., в частности: Бурдье (2001, 2004).

питал представлен осязаемыми физическими объектами, товарный капитал — товарной массой, денежный капитал — деньгами, а финансовый капитал — правами требования на будущие денежные потоки. Предлагаемая вниманию читателя статья — это попытка рассмотреть экономическое значение символов, феномен капитализации символов и образов, то есть формирования символического капитала, в частности, средствами кинематографа и применительно к определенной территории.

Знак, символ, образ

Целесообразно начать рассмотрение символического капитала с обращения к понятию символа. Оно давно обсуждается многими философами и учеными* и уже не первое столетие находится в центре активных дискуссий. Уже сам по себе этот факт позволяет утверждать, что вряд ли стоит настаивать на какой-то единой трактовке символа как на единственно верной или наиболее удачной. Очевидно, что речь идет о многозначном/неоднозначном понятии, которое неизбежно адаптируется каждым автором, исходя из целей и задач конкретной работы или дискуссии. Но все же если попытаться выявить в разнообразных подходах общее, то можно констатировать, что большинство авторов определяют понятие символа через его отношение к символизируемому, а также через его отношение к близким понятиям знака и/или образа. И символ, и знак, и образ выполняют функцию представления некоей части реальности. Они связа-

* См., напр., Щюц (2003), Петраков (2010), Свасьян (1980), Лосев (1976), Грибанов (2008), Харитонова (2014), Авдеенко (2014).

ны с реальностью как отражение связано с отражаемым. Они вторичны по отношению к объективно существующей реальности, но в человеческом сознании они приобретают свою собственную, пусть вторичную, но реальность. Знак — это информация, которая отсылает к означаемому объекту, а точнее, к более или менее подробной информации о нем. Потенциальное информационное содержание самого знака как такового невелико, ничтожно мало. Образ — это относительно подробная информация, модель, более или менее четко характеризующая соответствующий объект. Символ находится где-то между этими полюсами; вернее, можно сказать, что эти понятия в значительной степени, хотя и не целиком, пересекаются. Символ одновременно играет роль знака, отсылки к иному, более сложному массиву информации, а также и роль образа, в самом себе уже содержа какую-то существенную, хотя и далеко не исчерпывающую информацию об объекте.

И символы, и знаки, и образы рождаются и насыщаются содержанием, связываются с реальностью, а точнее, с иными образами реальности в человеческом сознании. Вследствие этого смысловая насыщенность символов, знаков, образов определяется не столько их собственными характеристиками, сколько параметрами воспринимающего их сознания. Одним из этих параметров является присутствие в сознании воспринимающего субъекта иных символов, знаков, образов, с которыми он может связать данные. Чем большее число символов и образов субъект способен связать друг с другом и с конкретным образом, тем насыщеннее, красочнее, осмысленнее, скорее всего, будет эффект от каждого отдельного воспринимаемого субъектом знака, символа, образа. Другими словами, значение, эмоциональная окраска, которыми субъект способен наделить отдельный знак или

символ, красочность образа, который может быть вызван в его сознании этим знаком или символом, зависят от того, насколько его сознание заведомо насыщено другими образами, идеями, опытом переживаний и т. д. Так, для того чтобы адекватно оценить то или иное художественное произведение, индивид должен быть знаком с другими художественными произведениями, и чем их больше, тем лучше. Аналогично способность индивида к формированию адекватного, объективного впечатления от вновь посещенных городов, территорий или стран при прочих равных условиях будет тем выше, чем с большим числом других городов и стран уже знаком этот индивид, и шире — от общего уровня его культуры. То же справедливо в отношении восприятия едва ли не всех явлений, с которыми сталкивается человеческое сознание.

От совокупности символов к символическому капиталу

Отталкиваясь от приведенных выше соображений о символах и образах, об их восприятии и эффекте, который они способны оказывать на человека, можно перейти к обсуждению понятия символического капитала. Этот вид капитала, как уже было сказано ранее, представлен символами. Совокупность символов не становится капиталом автоматически. Капитализация совокупности символов (знаков, образов), то есть обретение ими способности приносить экономические выгоды тем или иным агентам, требует наличия некой аудитории, которой, во-первых, восприятие этих символов доступно, скажем так, физически (иными словами, аудитории, которая может видеть, слышать, осязать либо иным образом воспринимать эти символы) и которая, во-вторых, способ-

на адекватно наполнить эти символы и образы смыслом, связав их в своем сознании с иными образами и идеями. Эти последние, очевидно, должны включать в себя как отражение иных явлений, с которыми можно связать данное, поместив в соответствующий контекст, с которыми можно его сопоставить или которым можно его противопоставить, так и отражение иных аспектов самого данного явления, что позволяет в ответ на соприкосновение с отдельным символом создать комплексный, многомерный образ. Трансформация совокупности символов в символический капитал, капитализация этой совокупности символов подразумевает переход количественных изменений (то есть простого увеличения числа доступных для восприятия той или иной аудиторией знаков, символов, образов, так или иначе связанных с определенным явлением, например с определенной территорией, историческим периодом, художественным направлением и т. д.) в качественные (то есть формирование в сознании аудитории связей между различными знаками, символами, образами, причем связей, отражающих объективно существующие отношения между символизируемыми явлениями или аспектами одного явления и побуждающих аудиторию к тем или иным действиям экономической направленности).

Можно провести аналогию между трансформацией совокупности символов в символический капитал в результате качественного перехода, основанного на накоплении количественных изменений, и капитализацией иных ресурсов, в результате которой возникают разнообразные формы капитала. Не всякая сумма денег представляет собой денежный капитал, но лишь та, которая, будучи конвертирована в физический, человеческий, товарный и иные формы капитала, достаточна для длительного самовоспроизводства, простого или расширенного. Критерием же

достаточности выступает в данном случае минимальный эффективный объем производства того или иного блага/услуги, который, наряду с технологиями, предопределяет минимально необходимый для производства объем капитала. И хотя в эпоху распыленной акционерной собственности и широкого распространения банковского кредитования индивидуальному акционеру и/или вкладчику банка может казаться, что любая сумма способна приносить доход в виде процентов или дивидендов, но в реальности это возможно лишь при условии аккумуляции ресурсов многих акционеров и вкладчиков, то есть формирования капитала в объеме, который может уже использоваться в конкретных деловых начинаниях. В условиях господства в мировой экономике гигантских транснациональных корпораций, увеличивающейся роли научных исследований и разработок, затраты на разработку которых становятся частью себестоимости (что усиливает эффект возрастающей отдачи от масштаба), неуменьшающейся роли затрат на рекламу и продвижение товаров минимальный, экономически оправданный объем производства во многих отраслях, особенно не защищенных от внешней конкуренции, достаточно велик и требует крупных капиталовложений. Вследствие этого в основе хозяйственной деятельности лежат капиталы, которые не могут быть меньше определенной, как правило, немалой величины, пусть и варьирующейся от отрасли к отрасли. Именно поэтому в исторической перспективе переход к капиталистическому укладу стал возможен после накопления достаточного объема капитала, а в наши дни прорывной экономический рост требует мобилизации значительных ресурсов, осуществления крупномасштабных капиталовложений, а не просто улучшения качества институтов или ответственности и честности политиков и управленцев.

Если объем денежного, финансового капитала может быть измерен в деньгах, то в случае с символическим капиталом эта задача не столь тривиальна. Величина символического капитала, к примеру, территории прямо связана с числом ассоциируемых с этой территорией символов и образов, знакомых и/или узнаваемых потенциальной аудиторией, а также с величиной этой потенциальной аудитории (числом индивидов). Впрочем, помимо этого, величина символического капитала, очевидно, связана и с глубиной, красочностью, эмоциональной насыщенностью соответствующих образов, с их сложностью, а также уровнем интеллектуального и психоэмоционального развития индивидов, составляющих потенциальную аудиторию. Эти факторы оценить куда сложнее. Но точная или даже приблизительная оценка величины символического капитала на самом деле не столь важна, как понимание того, увеличивается ли он или уменьшается в результате тех или иных действий или событий, а проще говоря, как он создается и в какой форме существует. В контексте данной статьи рассмотрим этот вопрос на примере символического капитала территории.

Символический капитал территории

Не стоит сводить символический капитал территории к каким-то простейшим знакам и образам, таким как логотипы, эмблемы, изображения, мелодии, проморолики или вкус какого-то сугубо местного пищевого продукта. Все это действительно может быть частью символического капитала, но далеко не основной. В наше время конкурсы и/или заказы на разработку логотипов городов, регионов и даже стран приобрели небывалую популярность по довольно прозаичным

причинам, как представляется не имеющим практически никакого отношения к реальному продвижению и популяризации соответствующей территории. По-настоящему глубокие, осмысленные символы, образы, интерпретации тех или иных явлений создаются и существуют в виде художественных произведений различных жанров, прежде всего литературы, фотографии, кинематографа, музыки, а также в виде литературной, фото- и кинопублицистики и документалистики, в какой-то мере — в научной, краеведческой и искусствоведческой литературе*. Создание художественного, художественно-публицистического, документально-публицистического или научного произведения предполагает осмысление действительности, ее эмоциональную, этическую и/или эстетическую оценку (в большей степени, конечно, в случае с художественными произведениями и публицистикой), соотнесение явлений друг с другом, помещение их в тот или иной контекст (не всегда очевидный для обывателя). Именно благодаря этому не только в сознании создателей соответствующих произведений, но и в сознании их аудитории формируется сложное, красочное отображение действительности. Знакомство же с произведениями и взглядами различных авторов на определенный предмет, тем более в сочетании с собственными впечатлениями и опытом индивида, формирует многомерную картину реальности, картину, к которой индивид когда осознанно, когда неосознанно, вольно или невольно обращается в ответ на внешний триггер — символ или знак.

О символическом капитале, к примеру, города или страны можно говорить не тогда, когда при взгля-

* О роли краеведческой литературы в формировании образа территории в массовом сознании и местной идентичности см., напр., Савоскул (2011).

де на соответствующий герб или флаг в сознании индивида всплывает лишь название этой территории, но когда один знак или символ, который индивид способен пусть даже косвенно связать с определенным явлением, вызывает в его сознании целую гамму образов, фактов, эмоций, переживаний, с этим явлением связанных*. Эту мысль уместно проиллюстрировать отрывком из стихотворения Николая Агнивцева «Коробка спичек» (1923), в котором автор-эмигрант рассказывает о том, как ему на глаза в пору заграничной послереволюционной разлуки с любимым городом

* Следует отметить, что феномен символического капитала территорий (городов, регионов, стран) и его различные аспекты в литературе часто обсуждаются под другими названиями (или вообще без специальных терминов), что зачастую обусловлено скорее дисциплинарной принадлежностью авторов, нежели сущностными разногласиями; так или иначе в ряде работ отражено понимание значение художественных и, в частности, кинематографических образов как ресурса, политического и/или экономического. Так, Зубкова (2015) рассматривает вклад турецких телесериалов в формирование «мягкой силы» Турции, их использование как инструмента ее культурной дипломатии; Тетерюк (2014) пишет о роли кинематографа в формировании «мягкой силы» Китая; Савельева (2015) исследует историю формирования художественно-образной модели Сибири и «сибирской идентичности» в отечественном кино XX века; Абашев и Фирсова (2013) обращаются к роли литературных образов, созданных в произведениях А. Иванова (и, добавим, в фильмах по его произведениям, в частности «Географ глобус пропил» и «Хребет России»), в развитии туризма в Пермском крае; Яковенко и Якубова (2016), Соломина (2016) исследуют возможности использования мифологических ресурсов территории для целей туризма; значению кинематографических образов для экономики территорий посвящены также работы Браестера (Braester, 2005) и Мазумдара (Mazumdar, 2001–2002); Воробьева (2017) рассматривает взаимосвязь позиционирования Венеции в кинематографе с развитием туристической отрасли в этом городе.

попалась старая коробка спичек когда-то популярной в Петербурге торговой марки:

Как вздрогнул мозг, как сердце сжалось.
Весь день без слов, вся ночь без сна!
Сегодня в руки мне попалась
Коробка спичек Лапшина...

Ах, сердце — раб былых привычек!
И перед ним виденьем, вдруг,
Из маленькой коробки спичек
Встал весь гигантский Петербург:

Исакий, Петр, Нева, Крестовский,
Стозвонно-плещущий Пассаж,
И плавный Каменноостровский,
И баснословный Эрмитаж,

И первой радости зарницы,
И грусти первая слеза,
И чьи-то длинные ресницы,
И чьи-то серые глаза...

Символ, выступающий в качестве элемента символического капитала, вызывает своего рода цепную реакцию в сознании воспринимающего индивида, заставляет переживать целую гамму чувств, вызывает в памяти множество образов, тем самым оказывая несопоставимо более глубокий эффект на него, чем в случае с символом, который воспринимается сам по себе, а связанный с ним образ затем осмысливается вне связи с иными символами и образами. Понятно, что, приложив определенные умственные усилия, а тем более проведя своего рода исследование, индивид способен связать между собой, соотнести самые разнообразные явления так же, как и в ряде случаев может с тем или иным успехом попробовать догадаться, какой образ призван выразить тот или иной

ранее незнакомый символ. Но все же понятие «символ» подразумевает, что индивиду не нужно прилагать практически никаких усилий для того, чтобы уяснить, к какому образу он отсылает. Понятие символического капитала в представленной интерпретации также подразумевает, что связи символизируемого образа и иных символов и образов, их эмоциональная оценка уже сформированы в сознании, что и обусловливает легкость, с которой соответствующие символы вызывают на первый взгляд непропорциональную реакцию.

Символический капитал территории — это ресурс*, который может эксплуатироваться для извлечения тех или иных выгод. Город (местность, регион, страна) с большим символическим капиталом интересен и привлекателен, причем было бы неверно сводить все к туристической привлекательности. В современном мире города и страны соревнуются друг с другом не только в привлечении туристов, но и в привлечении и удержании в качестве жителей людей с высоким уровнем интеллектуального и профессионального развития, для которых важны не только бытовые условия, но и уникальность, смысловая насыщенность места.

* В теоретико-экономическом смысле символический капитал обладает признаками ресурса общего пользования (может эксплуатироваться практически кем угодно) и общественного блага (отсутствует возможность ограничить доступ к нему и одновременно отсутствует соперничество в его использовании разными агентами), но в отличие от хрестоматийных примеров ресурсов общего пользования он в существенной степени является результатом целенаправленной деятельности (он производится, созидается), а в отличие от общественных благ символический капитал может создаваться частным образом. С учетом этого символический капитал, скорее, следует рассматривать в контексте внешних эффектов разнообразной деятельности, прежде всего связанной с созданием медиапродукции.

Символический капитал Санкт-Петербурга и Москвы в кинематографе

Символический капитал Санкт-Петербурга создается и существует не в форме стилизованных изображений кораблика на шпиле Адмиралтейства, силуэта Петропавловской крепости или мелодии песни «Город над вольной Невой», хотя все это можно рассматривать как примеры знаков, отсылающих к символическому капиталу города. Символический капитал Санкт-Петербурга создается и существует в виде текста (в широком смысле) — литературного, краеведческого, кино- и фототекста, в виде архитектурно-градостроительного текста и т. д. Так называемый петербургский текст в широком смысле — это и есть ядро символического капитала Петербурга. Но, помимо этого ядра, объективно существующего, зафиксированного на самых разнообразных носителях, воспроизводимого и доступного множеству людей, существует и индивидуальный, субъективный опыт отдельных людей, их эмоции, воспоминания, впечатления от города. Эти индивидуальные образы, своего рода субъективные тексты, также составляют символический капитал Петербурга, причем не просто дополняют широкодоступный текст, но и делают возможным его качественное восприятие на индивидуальном уровне.

Надо сказать, что в случае с Санкт-Петербургом символический капитал представлен прежде всего литературным и архитектурно-градостроительным текстами. Несмотря на то что город на Неве фигурировал и продолжает фигурировать во множестве художественных и документальных фильмов, петербургского «кинотекста», как представляется, не сло-

жилось (может быть, пока) как самодостаточного явления, хотя важным элементом петербургского текста, петербургского символического капитала он, безусловно, является. Хотя в Петербурге — Ленинграде было снято множество фильмов, в большинстве из них он выполнял, скорее, роль почти нейтрального фона; во многих фильмах он вообще изображал другие города и страны. Советских фильмов, которые можно было бы охарактеризовать как «признание в любви» к городу на Неве (причем не идеализированному городу из прошлого, а реальному современному городу), как пристальный художественный взгляд на город, было до странного немного, во всяком случае если сравнивать с тем, как отразилась в советском кинематографе Москва. Довольно сложно подобрать «ленинградские» аналоги таким «московским» фильмам, как «Я шагаю по Москве» Георгия Данелии 1963 года, «Москва слезам не верит» Владимира Меньшова 1979 года, «Покровские ворота» Михаила Козакова 1982 года, «Три тополя на Плющихе» Татьяны Лиозновой 1967 года, «Верные друзья» Михаила Калатозова 1954 года, «Застава Ильича» 1964 года и «Июльский дождь» 1966 года Марлена Хуциева, а также многим другим. На ум, — если вспоминать не все советские фильмы, где Ленинград упоминается или служит фоном (их, понятно, было много), а те, в которых его образ является важной частью фильма и которые остались в памяти массового зрителя по сей день, — приходят разве что «Невероятные приключения итальянцев в России» Эльдара Рязанова 1973 года и «Достояние республики» Владимира Бычкова 1971 года. Безусловно, кинообраз Петербурга — Ленинграда в советском кино был в целом позитивным (хотя в случае с дореволюционным городом, естественно, с поправкой на социально-политический контекст: например, «Конец Санкт-Петербурга» Все-

волода Пудовкина и «Октябрь» Сергея Эйзенштейна, оба фильма 1927 года), героическим («Балтийское небо» Владимира Венгерова 1960 года, «Блокада» Михаила Ершова 1977 года), романтическим («Белые ночи» Ивана Пырьева 1959 года), лиричным («Поздняя встреча» Владимира Шределя 1978 года, «Осенний марафон» Георгия Данелии 1979 года), но все-таки на роль советского города-мечты он режиссерами и сценаристами не выдвигался, надо полагать, ввиду своей недостаточной советскости. Фильмы о его революционном прошлом и о подвиге ленинградцев в годы блокады по понятным причинам, даже воздавая почести городу и его жителям, не могли и не стремились представить его в таком ключе, хотя интерес к городу, несомненно, вызывали.

Советский кинотекст о Москве превзошел и по художественному уровню, и по масштабности советский кинотекст о Ленинграде едва ли не в той же мере, что классический (дореволюционный) петербургский литературный текст превзошел классический московский литературный текст. Сложно сказать, в какой мере это было следствием объективных факторов (того факта, что Москва была столицей Союза, что в ней было больше киностудий, кинематографических и театральных учебных заведений, телестудий и т. п.), а в какой — отражением официальной пропагандистской линии, согласно которой Москва рассматривалась как образцовый социалистический город. Соображения агитации и пропаганды, несомненно, играли в этом важную роль в сталинское время, когда были созданы произведения, во многом определившие тон советского московского кинотекста (например, фильмы «Свинарка и пастух» 1941 года, «Светлый путь» 1940 года), наряду с сопутствующими произведениями других жанров (песня «Москва майская», архитектурные образы и т. д.). Позитивный кинообраз

Москвы как города, в котором сбываются мечты советского человека (пусть и несколько переосмысленные по сравнению со сталинским временем), воспроизводился и в хрущевское правление, а при Брежневе заиграл новыми, в чем-то уже глобально-ориентированными красками на фоне Олимпиады-80. А вот на рубеже XX–XXI веков, к сожалению, над кинообразом Москвы нависла угроза превращения его в китчевый штамп. Некоторыми как маститыми, так и начинающими кинематографистами завладела своего рода идея фикс: продекларировать средствами кино, что Москва — глобальный город, не хуже Нью-Йорка или Лондона, и небоскребы в нем не хуже, и темп жизни не менее динамичен, и т. д. и т. п. Мало того, что сама по себе эта мысль принижает своеобразие и символическую значимость Москвы, так ее еще и иллюстрируют, как правило, посредством заезженных визуальных приемов, которые сотни раз уже использованы в западных фильмах и сериалах (дневные и ночные съемки деловых районов с определенных ракурсов, сцены в кабинетах топ-менеджеров с видами на окружающие офисные здания, мчащиеся по автотрассам/стоящие в пробках дорогие автомобили, толпы спешащих офисных работников и т. п. штампы) и которые (понимают это авторы или нет) отсылают к образу Нью-Йорка и к американскому кино в гораздо большей степени, чем к образу Москвы. В то же самое время прослеживается и другая, скорее, противоположная тенденция: в ряде фильмов о недавнем прошлом активно эксплуатируются символы и образы советской Москвы, воспроизводится (зачастую в чрезвычайно отлакированном, гламурном варианте) эстетика советского кинообраза столицы. Нельзя не признать, что, несмотря на известную мифологичность образов, эта стратегия работает, причем именно благодаря активной эксплуатации сложившегося в прошлом

московского символического капитала (в этом ключе стоит упомянуть фильм «Стиляги» Валерия Тодоровского 2008 года, первый сезон телесериала «Обратная сторона луны» Александра Котта 2012 года, телесериал «Оттепель» Валерия Тодоровского 2013 года).

Как ни странно, но кинообраз города на Неве (а значит, и соответствующая составляющая символического капитала Санкт-Петербурга) фактически получил новую жизнь и, как представляется, оказался конкурентоспособен с кинообразом Москвы в постсоветские годы, когда, казалось бы, ничего этого не предвещало и ничто этому особенно не способствовало*. Ведь централизация в Москве производства

* Впрочем, стоит оговориться, что новые ноты в образе Ленинграда — Петербурга зазвучали уже в 1980-х годах, преимущественно благодаря активному развитию так называемого ленинградского рока. Появление и, несмотря на разного рода препятствия и гонения, рост популярности ряда музыкальных коллективов, творчество которых воспринималось как альтернатива официально одобренным эстрадным исполнителям, не просто сделали Ленинград центром музыкальных экспериментов, но и побудили немалую часть молодежи по всей стране воспринимать его как притягательное место, место творческой альтернативы сложившимся реалиям, как эпицентр нонконформизма. Гастроли ленинградских рок-групп по Советскому Союзу, распространение аудиозаписей, посещение их концертов в Ленинграде поклонниками из других городов, документальный фильм Алексея Учителя «Рок» способствовали популяризации этого нового взгляда на Ленинград — Петербург. И даже в 1990-х годах, когда на фоне отмены прежних запретов и открытия (в том числе) культурных границ популярность ленинградского рока пошла на спад, символический багаж, созданный этим явлением, не исчез, а стал активно и небезуспешно использоваться уже в кинематографе (как, например, в фильмах «Господин оформитель» Олега Тепцова 1988 года, «Над темной водой» Дмитрия Месхиева 1992 года и др.). Синтез музыки и кино — это хорошая иллюстрация того, как благодаря сложившимся в сознании связям музыка отсылает к кино, кино к музыке, а и то и другое — к городу. Затем, уже в нулевых, синтез

российской медиапродукции в постсоветские годы выросла; в московские студии (в частности, в «Мосфильм») были сделаны крупные капиталовложения; конкуренция телеканалов и продюсерских центров создала в Москве благоприятную, казалось бы, атмосферу не просто для штамповки медиапродукта, но и для творчества. В Санкт-Петербурге ситуация развивалась едва ли не в противоположном направлении, во всяком случае на протяжении 1990-х и в период нулевых годов: старейшая не только в городе, но и в стране киностудия «Ленфильм» оказалась на грани исчезновения; городское телевидение, когда-то осуществлявшее вещание на всю страну, не выдерживало никакого сравнения даже со второстепенными московскими каналами; талантливые кинематографисты, актеры были нацелены на работу в Москве. Вдобавок к этому в сфере государственной идеологии (в том, что от нее осталось) значение Москвы как исторического ядра формирования российской государственности и как центра строительства «новой России» (что бы ни подразумевалось под этим выражением, в какой-то момент в 1990-х приобретшем популярность у российских политиков) возросло, а вот город на Неве к этому времени уже не мог более эксплуатировать свой былой советский статус «города трех революций» и «города Ленина». Хуже того, в какой-то момент к Санкт-Петербургу почти прилип эпитет «криминальной столицы», чему способствовали ряд литературных и кинопроизведений, но что никогда не соответствовало объективным данным по географии российской преступности.

кино и музыки отчасти обусловил поразительный взлет популярности петербургской группировки «Ленинград», которая в какой-то мере сейчас играет ту же роль для города, что рок-музыканты в последнее советское десятилетие.

Образ постсоветского Петербурга, а равно и общая ситуация в городской медиаотрасли начали постепенно меняться к лучшему после усиления роли выходцев из Петербурга в федеральных органах власти, особенно после избрания В. В. Путина на пост президента, после широко праздновавшегося трехсотлетия основания Санкт-Петербурга, а также вообще на фоне улучшения социально-экономической ситуации в городе и стране. Впрочем, еще до этого, в самые, казалось бы, беспросветные для города годы, а затем уже и в новом веке в Петербурге были созданы фильмы, в которых существенное место занимал собственно город и которые, не просто приобретя популярность, а фактически приобретя культовый статус, статус самостоятельного культурного явления, обогатили символический капитал Санкт-Петербурга. Причем достигнуто это было не количеством, а качеством, эмоциональным воздействием, художественным уровнем, который в силу до конца, возможно, еще не понятых причин оказался выше, чем художественный уровень фильмов (по крайней мере в том, что касается отображения города), авторы которых в постсоветское время сознательно стремились запечатлеть, превознести и популяризировать многие другие российские города, прежде всего Москву. Среди таких фильмов можно упомянуть киноленты Алексея Балабанова («Брат» 1997 года, «Про уродов и людей» 1998 года), Александра Сокурова («Русский ковчег» 2002 года), Оксаны Бычковой («Питер FM» 2006 года), Алексея Учителя («Прогулка» 2003 года), Эльдара Рязанова («Ключ от спальни» 2003 года), Олега Куваева (мультсериал «Масяня» — с 2001 года). Несмотря на то что ни один из этих фильмов не задумывался как блокбастер, не мог похвастаться огромным бюджетом, вклад в символический капитал Петербурга они внесли значительный, куда более значительный, чем

высокобюджетные аналоги или даже беззастенчивые подражания некоторым из этих фильмов, снятые позже с прицелом на продвижение образа иных городов. Если все-таки попытаться понять секрет успеха этих фильмов (а речь идет не о способности собрать в короткие сроки большую кассу на фоне массированной PR-атаки, а о способности оставаться востребованными среди зрителей долгое время и при этом оказывать влияние на восприятие города, привлекать, манить человека к городу и ко всему, с ним связанному, физически и/или интеллектуально), то следует в первую очередь отметить оригинальность (то, что, собственно, делает творчество творчеством), в какой-то мере техническое новаторство, авторские взгляд и позицию (в противоположность попыткам создать «продукт» для массовой аудитории или, наоборот, для фестивальных жюри), синтез жанров (значительная роль музыки в кино), отсылки и аллюзии к городским символам и образам, многоплановое, сложное и неоднозначное отображение города и его своеобразия, способное заинтересовать, очаровать, пусть даже насторожить и испугать, но не стремящееся напрямую агитировать и пропагандировать*.

Конец 1990-х — 2000-е годы стали также временем формирования узнаваемого и, что важно, интересного и в целом привлекательного образа Петербурга в зарубежном кинематографе, когда открытые границы сделали возможными и востребованными съемки исторических фильмов (прежде всего, естественно, экранизаций русской классики) в сохранившейся

* Об истории образа Ленинграда — Петербурга в кинематографе см. также: Петербург как кино (2011) [фотоальбом посвящается Ленфильму / фот.: А. Бондарь и др.; сост.: Л. Аркус, К. Шавловский; рассказчики: Г. Ершов и др.; вступ. ст.: М. Герман; ст.: А. Ковалева и др.]. СПб.: Мастерская Сеанс.

подлинной городской среде. «Золотой глаз» Мартина Кэмпбелла 1995 года, «Анна Каренина» Бернарда Роуза 1997 года, диснеевский мультфильм «Анастасия» Дона Блута и Гари Голдмана 1997 года, «Онегин» 1999 года Марты Файнс заново открыли для мировой киноиндустрии и киноаудитории Санкт-Петербург. В 2000-х годах на международные кино- и телеэкраны вышли «Механик» Дольфа Лундгрена 2005 года, «Демоны Санкт-Петербурга» Джулиано Монтальдо 2008 года, мультфильм «На крыше мира» Реми Шайе 2015 года, мини-сериал BBC «Война и мир» Тома Харпера 2016 года. В жанре документально-публицистического кино нельзя не упомянуть очень важные для образа города исторические проекты BBC *Empire of the Tsars: Romanov Russia with Lucy Worsley* 2016 года и *Russia's Lost Princesses* 2014 года, *The Art of Russia* 2011 года, фильмы Марджи Кинмот *Hermitage Revealed* 2014 года, *Revolution: New Art for a New World* 2016 года, фильм Патрика Марка *Faberge: a Life of Its Own* 2014 года.

Приращение и вовлечение символического капитала в экономический оборот

Символический капитал территории представляет собой совокупность привлекательных (что не всегда значит позитивных, но однозначно интересных*) сим-

* Чтобы проиллюстрировать мысль о том, что привлекательный, притягательный образ города — это совершенно необязательно образ однозначно позитивный, уместно привести запись, которую сделал 17 октября 1911 года в своем дневнике Александр Блок: «В начале сентября мы воротились: Люба — из Парижа, я — оттуда же, проехав Бельгию и Голландию и поживя в Берлине... <...> Петербург — самый

волов, образов, представлений, интерпретаций этой территории, которые существуют в сознании людей и/или в доступных для них медийных произведениях. Эти образы и представления, эта репутация и престиж территории (отдельного городского района, города, региона, страны) могут эксплуатироваться для извлечения осязаемых экономических выгод. Но представление о той или иной территории как об интересной, заслуживающей внимания, привлекательной не возникает спонтанно. Какими бы объективными преимуществами ни обладала данная территория в сравнении с другими, необходимо, чтобы они нашли свое отражение и интерпретацию в изображениях, текстах, символах, а уже затем посредством различных медиа вошли в сознание людей. Этот процесс подразумевает мобилизацию и инвестирование разнообразных ресурсов, причем как стандартизированных/рыночных (рабочая сила, услуги и расходные материалы фотографов, кинематографистов, авторов информативных текстов, издателей и т. п.), так и уникальных/нерыночных (таланта, вдохновения). Но если мобилизация рыночных ресурсов для создания привлекательного образа территории, повышения ее узнаваемости и престижа, то есть для создания символического капитала, может быть скоординирована, организована, например, властями или представителями бизнеса*, то с талантом и вдохновением дело обстоит несколько сложнее. Перефразируя классика, скажем: можно

страшный, зовущий и молодящий кровь — из европейских городов».

* О капитализации ресурсов территории и формировании в том числе символического, политического и иных форм капитала и дальнейшем их использовании для развития туризма см., в частности: Чернега (2015). См. также: Борисова и Тимофеев (2015), Агамирова и Агамирова (2015), Бахвалова (2012), Бударина (2016).

купить (заказать, оплатить) рукопись (фильм, песню) и ее распространение, но не вдохновение и не талант. По заказу снятые художественные фильмы (как и по заказу написанная беллетристика, песни и т. п.), призванные прорекламировать ту или иную территорию (и шире — те или иные идеи и образы), очень часто поражают контрастом между вложенными средствами (заметными по техническому качеству съемок, по объему отснятого материала, по гонорарам приглашенных актеров или комментаторов) и художественной посредственностью и вторичностью. В таких случаях имеет место не инвестирование в символический капитал, а, скорее, растрата средств; если же объем создания бездарных произведений о той или иной территории оказывается слишком велик, то это может разрушить и имеющийся символический капитал, оттеснив действительно ценные образы и ассоциации в тень. А между тем крупные события (типа круглой даты со дня основания города или годовщины того или иного исторического события) регулярно сопровождаются заказами на создание художественных произведений (в том числе и кинофильмов, как правило, в жанре киноальманаха «Город X, я тебя люблю» и т. п.), которые по замыслу заказчиков (чаще всего органов власти) должны стать новой страницей в истории отечественного и мирового искусства, но чаще служат опошлению и вульгаризации того, что должно быть воспето. Означает ли это, что властям и бизнесу нужно вообще отказаться от попыток приумножения символического капитала территории? Представляется, что нет. Необходимо осознать, что символический капитал создается и приумножается не только путем инвестирования в создание новых произведений, но и путем инвестирования в популяризацию и распространение уже созданных произведений, уже снятых кинофильмов. Причем во втором случае оценка

художественной ценности уже созданного произведения оказывается заведомо проще, а главное, объективнее, чем попытка предвидеть ценность вновь заказываемого произведения. Сохранение и приумножение символического капитала территории может быть более эффективным, если вместо создания шаблонных фильмов и текстов заинтересованные стороны будут инвестировать ресурсы в распространение и популяризацию уже подтвердивших свой художественный уровень произведений (причем это могут быть как подзабытые или малоизвестные классические произведения, так и произведения, созданные недавно). Это может быть реализовано посредством, например, организации кинопоказов тех или иных фильмов в отдельных залах или на телеканалах, размещения качественных версий этих фильмов в интернете (при наличии правовой возможности), организации перевода фильмов на иностранные языки/языки народов страны с последующим озвучиванием или снабжением субтитрами (это особенно актуально, когда ставится задача приумножения символического капитала в международном масштабе), создания документальных фильмов и дискуссионных передач о данном художественном кинопроизведении и т. п. Впрочем, аналогичный подход к популяризации в целях приумножения, воспроизводства символического капитала территории применим и к произведениям других художественных жанров.

Попытки капитализации символов, знаков, образов, связанных с тем или иным городом, регионом, страной, превращения их совокупности в экономический ресурс предпринимаются повсеместно и в последние несколько десятилетий все активнее. Однако зачастую эти попытки сводятся к имитации отдельных, причем далеко не самых важных и действенных, элементов стратегий, используемых территориями,

уже обладающими значительным символическим капиталом. В их числе — создание всякого рода логотипов, брендов, слоганов, запуск рекламных кампаний, которые нередко содержат минимум информации о соответствующей территории, о ее специфике и уникальности, но зато успешно навязывают те самые логотипы, слоганы и т.д. и т.п. Реальный экономический эффект от всего этого стремится к нулю, во всяком случае убедительных свидетельств обратного в академической литературе (а не в рекламных буклетах PR-агентств) не представлено. Почему такого рода стратегии пользуются популярностью у властей в самых разных странах и столь настойчиво продвигаются различными маркетинговыми и PR-агентствами — это предмет отдельного исследования. Представляется, что в той мере, в какой заказчики такого рода деятельности действуют добросовестно, это обусловлено непониманием сущности символического капитала, особенностей его формирования и управления им как экономическим ресурсом. Между тем возможности и инструменты приращения и вовлечения в экономический оборот символического капитала территории существуют, могут и должны использоваться. Одним из наиболее перспективных направлений здесь является кинематограф и киноиндустрия в самом широком понимании.

Литература и источники

Абашев В. В., *Фирсова А. В.* (2013) Творчество Алексея Иванова как фактор развития внутреннего туризма в Пермском крае // Вестник Пермского университета. Серия «Российская и зарубежная филология». Вып. 3 (23). С. 182–190.

Авдеенко И. А. (2014) Символ и художественный образ // Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 1–1 (31). С. 15–18.

Агамирова Е. В., *Агамирова Е. В.* (2015) Создание искусственной мотивации для формирования клиентских потоков в туристские регионы // Вестник Ассоциации вузов туризма и сервиса. Т. 9. № 1. С. 60–68.

Бахвалова Л. Е. (2012) Путеводитель как инструмент формирования имиджа города (на примере путеводителей по городу Ярославлю) // Ярославский педагогический вестник (Гуманитарные науки). Т. 1. № 4. С. 342–345.

Борисова О. М., *Тимофеев А. В.* (2015) Имиджевые инструменты продвижения стратегической концепции маркетинга территорий // Вестник Сибирского института бизнеса и информационных технологий. № 2 (14). С. 9–16.

Бударина О. А. (2016) От культурной идентичности — к добавленной стоимости (из французского опыта) // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. Вып. 2 (70). С. 56–61.

Бурдье П. (2001) Практический смысл / Пер. с фр. А. Т. Бикбова, К. Д. Вознесенской, С. Н. Зенкина, Н. А. Шматко; отв. ред. пер. и послесл. Н. А. Шматко. СПб.: Алетейя; М.: Институт экспериментальной социологии.

Бурдье П. (2004) Формы капитала / Пер. с англ. М. С. Добряковой // Западная экономическая социология: хрестоматия современной классики. М.: РОССПЭН.

Воробьева М. В. (2017) Кино, туризм и экономика: о репрезентации Венеции в фильмах 1990–2000 годов // Экономическая культура мегаполиса. Альманах Центра исследований экономической культуры. М.; СПб.: Издательство Института Гайдара. С. 147–156.

Грибанов И. Н. (2008) Основные направления исследования символа // Гуманитарные и социальные науки. № 1. С. 7–12.

Зубкова А. И. (2015) Мягкая сила Турции: феномен soap power как инструмент культурной дипломатии // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «Политология». № 2. С. 52–62.

Лосев А. Ф. (1976) Проблема символа и реалистическое искусство. М.

Петербург как кино (2011) [фотоальбом посвящается «Ленфильму» / фот.: А. Бондарь и др.; сост.: Л. Аркус, К. Шавловский; рассказчики: Г. Ершов и др.; вступ. ст.: М. Герман; ст.: А. Ковалева и др.]. СПб.: Мастерская Сеанс.

Петраков А. А. (2010) Проблема символа в русской философии XX века: онтологический аспект // Религиоведение. № 4. С. 120–130.

Савельева Е. Н. (2015) Художественно-образная модель Сибири и «сибирская идентичность» в отечественном кино XX века //

Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. № 4 (20). С. 14–24.
Савоскул С. С. (2011) Краеведение и локальная идентичность (на примере малых городов центральной России) // Этнографическое обозрение. № 6. С. 83–99.
Свасьян К. А. (1980) Проблема символа в современной философии. Критика и анализ. Ереван.
Соломина И. Ю. (2016) Мифологическое туристское пространство Самарского края: реальность и возможности // Современные проблемы сервиса и туризма. Т. 10. № 3. С. 64–72.
Тетерюк А. С. (2014) Кинематограф как инструмент «мягкой силы». Китайский казус // Геополитический журнал. № 5. С. 84–95.
Харитонова Е. Ю. (2014) Трактовка понятия «символ» в лингвистике // Вестник Московского государственного областного университета. № 1. С. 12.
Чернега А. А. (2015) Конвертация ресурсов в капитал в сфере туризма (на примере городов Великий Устюг и Мышкин) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «Социология». Т. 15. № 2. С. 104–117.
Шюц А. (2003) Символ, реальность и общество // Культурология. № 1 (24). С. 25–86.
Яковенко И. М., *Якубова Ф. А.* (2016) Мифологические ресурсы и направления их исследования для целей туризма // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. География. Геология. Т. 2 (68). № 2. С. 60–72.
Braester Y. (2005) Chinese Cinema in the Age of Advertisement: The Filmmaker as a Cultural Broker // The China Quarterly. No. 183. Culture in the Contemporary PRC. P. 549–564.
Mazumdar R. (2001–2002) Figure of the 'Tapori': Language, Gesture and Cinematic City // Economic and Political Weekly. Vol. 36. No. 52. P. 4872–4880.

A TERRITORY'S SYMBOLIC CAPITAL AND CINEMA

Denis Kadochnikov (e-mail: dkadochnikov@yahoo.com). Candidate of Economic Sciences, associate professor of Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).

Transforming the plurality of separate symbols, signs and images into symbolic capital implies the transition from quantitative changes (that is, from simply increasing the number of signs, symbols, images known to the audience, or otherwise associated with a particu-

lar phenomenon, for example, with a particular territory, historical period, artistic direction, etc.) to qualitative change (that is, to the formation (in the minds of audience members) of linkages between various signs, symbols, images). An important role in the formation of symbolic capital of a territory and in further reproduction of this symbolic capital may and should belong to cinema.

Keywords: symbol, image, symbolic capital, cinema, territory, marketing, brand.

JEL: Z1, Z33

Научное издание

КИНО И КАПИТАЛ

АЛЬМАНАХ ЦЕНТРА ИССЛЕДОВАНИЙ ЭКОНОМИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Главный редактор издательства Валерий Анашвили
Научный редактор издательства Артем Смирнов
Выпускающий редактор Елена Попова
Корректор Любовь Агадулина
Обложка Владимир Вертинский
Верстка Сергей Зиновьев

Издательство Института Гайдара
125009, Москва, Газетный пер., д. 3–5, стр. 1



Подписано в печать 27.12.2018.
Тираж 500 экз. Формат 84×108/32
Отпечатано в филиале «Чеховский печатный двор»
ОАО «Первая образцовая типография»
www.chpd.ru. Факс (496) 726-54-10, (495) 988-63-87
142300, Московская обл., г. Чехов,
ул. Полиграфистов, 1



Институт экономической политики имени Егора Тимуровича Гайдара —

крупнейший российский научно-исследовательский и учебно-методический центр.

Институт экономической политики был учрежден Академией народного хозяйства в 1990 году. С 1992 по 2009 год был известен как Институт экономики переходного периода, бессменным руководителем которого был Е. Т. Гайдар.

В 2010 году по инициативе коллектива в соответствии с Указом Президента РФ от 14 мая 2010 г. № 601 институт вернулся к исходному наименованию, и ему было присвоено имя Е. Т. Гайдара.

Издательство Института Гайдара основано в 2010 году. Задачей издательства является публикация отечественных и зарубежных исследований в области экономических, социальных и гуманитарных наук, трудов классиков и современников.